

А. А. ТАЦИАН

ЭСТЕТИКА РИТМА АВРЕЛИЯ АВГУСТИНА: ОТ АНТИЧНОЙ НАУКИ К НОВОМУ ИСКУССТВУ



Министерство образования и науки Российской Федерации
КУБАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

А.А. ТАЩИАН

ЭСТЕТИКА РИТМА АВРЕЛИЯ АВГУСТИНА:
ОТ АНТИЧНОЙ НАУКИ К НОВОМУ ИСКУССТВУ

Монография

Краснодар
2012

УДК 27-1
ББК 86.3
Т 255

Научный редактор:
Доктор философских наук, профессор, заслуженный деятель науки РФ
Г.В. Драч

Рецензенты:
Доктор философских наук
А.А. Столяров
Доктор философских наук, профессор
В.Г. Торосян

Тащиан, А.А.
Т 255 Эстетика ритма Аврелия Августина: от античной науки к новому искусству: монография / А.А. Тащиан, Краснодар: Кубан. гос. ун-т, 2012. – 258 с. 1000 экз.
ISBN 978-5-8209-0804-0

Отправной точкой предлагаемого исследования является парадокс августиновской эстетики ритма, состоящий в том, что, несмотря на наличие предельно разработанной научной формы ритмики в его раннем труде «О музыке» (387–391 гг.), африканский епископ создает свой пространственный стихотворный опус «Псалом против партии Доната» (393 г.), базируя его на иных ритмических принципах, нежели те, что составляли определенность его ученого трактата. Исследуя содержание каждого из этих способов бытия августиновской ритмики, автор показывает, что данная «революция» имеет своим основанием развитие духа от его «ветхой» формы, т.е. античного мира, к его новой форме – миру христианства.

В качестве приложения публикуется перевод наиболее значительных в философском отношении (I и VI) книг трактата «О музыке».

Адресуется историкам эстетики и философии в целом, филологам, искусствоведам и всем интересующимся вопросами истории мировой культуры.

Исследование выполнено при поддержке Российского гуманитарного научного фонда, грант № 06-03-00177а, 2006 г.

УДК 27-1
ББК 86.3

ISBN 978-5-8209-0804-0

© Кубанский государственный университет, 2012
© А.А. Тащиан, 2012

ВВЕДЕНИЕ

В обосновании *актуальности* историко-философской тематики вне зависимости от того, какова ее особенность, мы исходным образом должны задуматься над тем, что подразумевается под актуальностью как таковой. Подобное требование вовсе не есть проявление избыточного формализма, стремящегося напустить туману в ту область, где, по-видимому, все ясно как божий день, и без нужды затягивающего переход к сути дела. Сама суть дела как раз и начинается с того, в какой форме мы мыслим актуальность, ибо она есть предпосылка, в определенности которой будет раскрываться подлежащее исследованию историко-философское содержание.

Сообразно расхожему, а потому еще лишенному мысли, представлению, актуальным признается то, что производится «на потребу дня». Именно с этой абстракцией единичности времени и связывает естественное сознание свое настоящее, свою современность. Если бы историко-философские исследования были актуальными лишь в этом непритязательном смысле, они представляли бы собой разгребание хлама на чердаке истории, единственной целью (и притом весьма сомнительной) чего был бы поиск отслужившей свой век вещицы, которую-де, хорошенько почистив (читай: пояснив), можно было бы продать под видом «животрепещущей проблемы».

Впрочем и при таком превратном толковании августиновская эстетика ритма могла бы получить видимость актуальности. Так, например, можно было бы заметить, что классическое наследие вообще (а значит, и Августин с его эстетикой) есть необходимый опыт, помогающий нам лучше осознать современность; что свидетельство тому – все возрастающее число посвященных этой тематике исследований (и т.д., и т.п.). Однако для философского сознания актуальность имеет, конечно же, иную определенность. Поскольку предметность философии как в себе и для себя разумное вообще непреходяща, постольку для нее *настоящим* и *совре-*

менным будет всякое историческое, выявляющее в особенности индивидуальности свою всеобщность и тем самым пребывающее в ней.

Но как раз потому, что историко-философская предметность в себе или по своему понятию *безусловно* актуальна, той областью, в которой возникает проблема и таким образом полагается *условие* актуальности, является рассматривающее ее сознание. Из этого следует, что проблема актуальности тематики получает совершенно иную определенность, а именно: актуальность ее рассмотрения сознанием. Иными словами, вопрос теперь заключается в том, насколько рассматривающее свою предметность сознание оказывается способным *актуализировать* то, что есть она по своему понятию.

В данном отношении настоящая проблема формулируется так: насколько то, что есть августиновская эстетика ритма для историко-философского сознания, соответствует тому, что она есть в себе. Но это означает, что прежняя проблема непосредственно трансформируется в ее *степень разработанности* (читай: степень актуализации), каковая в то же самое время есть также степень неразработанности, благодаря определенной отрицательности которой, в свою очередь, полагается *научная новизна* принимаемого рассмотрения.

Между тем заметим, что обнаружившая себя трансформация проблемы актуальности *логически* есть обособление ее *понятия*, отчего она определяется как сфера его *суждения*, в котором содержание исследуемой тематики, с одной стороны, становится реальным, а с другой – распадается на крайние термины ее особенности и всеобщности. Однако что же есть тот критерий, тот средний термин их заключения, в конкретности которого упомянутые крайности становятся единством? Это есть *метод*, форма целостности содержания, на основании и в определенности которой полагаются особенные моменты актуальности рассмотрения предмета – разработанности и новизны. Выражаясь иначе, актуальность рассмотрения историко-философского содержания напрямую зависит от того, какова его методология. Вот почему, прежде чем определиться с разработанностью тематики августи-

новской эстетики ритма и наличием в ней новизны, мы должны определиться с тем, каков метод ее рассмотрения.

Пожалуй было бы всего лишь *естественным* предполагать, что методом изучения исторического явления (каковое в данном случае есть эстетика ритма Августина) должен быть *исторический* же метод, понимаемый как такая научная форма, в границах которой осуществляется не только непосредственное изображение его (явления) видимости, но также рассматривается и его опосредствование, его происхождение. Именно в определенности этого метода августиновская эстетика ритма как *предмет* выявляет свою дифференцированность на две обособленные области: на эстетику ритма как науку (*disciplina*) и эстетику ритма как искусство (*ars*)¹.

Эстетика ритма в качестве стихотворной ритмики нашла свое воплощение в довольно просторном (297 стихов) поэтическом произведении – «Псалме против партии Доната» (*Psalmus contra*

¹ Проведенное различие требует того пояснения, что тогда как для нашей эпохи самостоятельность этих двух духовных сфер есть нечто вполне положенное и потому уже осознанное, для античности вообще, в которой опыт духовности еще далек от своего завершения, и для Августина как ее правопреемника в особенности оно (различие), будучи определенным в себе, не было сознательно эксплицировано, отчего соответствующие термины *disciplina* и *ars* в подавляющем большинстве случаев употребления взаимозаменяемы. Такой авторитетный знаток творчества Августина, как А.-И. Марру, например, говорит, что «между прочим нельзя не заметить лакуну, которую оставляет в античном мышлении отсутствие нашего понятия искусства (*l'absence de notre notion d'art*). Понятие искусства было чем-то менее ясным. Когда уточняешь *ars liberalis*, слово становится синонимом *disciplina* и служит для обозначения наук... И напротив, взятое во всей своей всеобщности, *ars* собирает в довольно неопределенное единство всяческие проявления человеческой деятельности, возвышающиеся над биологическим вообще» (Marrou H.-I. *Saint Augustin et la fin de la culture antique*. Paris: De Boccard, 1983. P. 203). Отечественный исследователь В.В. Бычков, в свою очередь, также отмечает, что, различая *ars* и *disciplina* по существу, Августин не делает этого терминологически (Бычков В.В. Трактат Августина «De musica». У истоков средневековой эстетики числа и ритма // Августин: pro et contra. СПб.: Изд-во РХГИ, 2002. С. 662).

partem Donati) (393 г.). Как утверждает итальянский исследователь Б. Луизелли, этот августиновский опус известен ученым с давних пор, а с начала XIX в. стал предметом особого интереса¹. Именно к концу означенного столетия относится первая оригинальная интерпретация стиха августиновского псалма, данная в контексте общей концепции немецкого филолога В. Мейера, которую он развил в труде «Начало и исток латинской и греческой ритмической поэзии» (*Anfang und Ursprung der lateinischen und griechischen rythmischen Dichtung*) (1884), а также ее критика в работе «Возникновение ритмического стиха в поздней латыни» (*The origin of rhythmical verse in late Latin*) (1900) его американского коллеги Дж. Шлихера. Впрочем следует признать, что внимание историков к псалму становится постоянным лишь начиная с XX в. Оставляя в стороне работы, посвященные историко-религиозной подоплеке и догматической проблематике этого произведения (что выходит за рамки данного рассмотрения), упомянем в хронологической последовательности авторов и названия трудов, сконцентрированных на определенности художественной формы (в частности, ритмики) августиновского псалма и аспекте ее генезиса: это – сообщение П. Монсо «Простонародное стихосложение африканских христиан» (*La versification à tendances populaires des chrétiens d'Afrique*) (1906), сделанное им на одном из заседаний Академии надписей и изящной словесности, и несколько страниц в седьмом томе его же многотомной «Литературной истории христианской Африки от происхождения до завоевания арабов» (*Histoire littéraire de l'Afrique chrétienne depuis les origines jusqu'à l'invasion arabe*) (1923) в разделе, посвященном антидонатистским сочинениям Августина; «Св. Августин как предтеча средневековой гимнологии» (*St. Augustine as a Forerunner of Medieval Hymnology*) (1927) Г. Роуза; «История христианской латинской поэзии: от начала до конца Средних веков» (*A History of Christian-Latin Poetry: From the Beginnings to the Close of the Middle Ages*) (1927) Ф. Раби; «Алфавитный псалом

¹ Luiselli B. *Metrica della tarda latinatà: i salmi di Agostino e Fulgenzio e la versificazione trocaica* // *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 1966. № 1. P. 29.

святого Августина и латинская ритмическая поэзия» (*Le psaume abécédaire de saint Augustin et la poésie latine rythmique*) (1933) Г. Врума; «Два источника акцентной латинской версификации» (*Les deux sources de la versification latine accentuelle*) (1934) М. Николо; «Алфавитный псалом святого Августина» (*Le psaume abécédaire de Saint Augustin*) (1939) Э. Треореля; «О святом Августине. Псалом против партии Доната» (*On St. Augustine. Psalmus contra partem Donati*) (1952) Дж. Бакстера; «Алфавитная поэзия и шестнадцатисложный стих» (*La poésie abécédaire et le vers de seize syllabes*) (1955) Ф. Шатийон; «Введение в изучение средневекового латинского стихосложения» (*Introduction à l'étude de la versification latine médiévale*) (1958) Д. Норберга; «О стихе псалма Августина» (*De versu Psalmi Augustiniani*) (1963) Дж. Пиги; «Метрика поздней латинской литературы: псалмы Августина и Фульгенция и трохеическое стихосложение» (*Metrica della tarda latinata: i salmi di Agostino e Fulgenzio e la versificazione trocaica*) (1966) Б. Луизелли; «Художественность “Псалма против партии Доната” Августина» (*The Artistry of Augustine's Psalmus contra Partem Donati*) (1984) К. Спрингера; «Очерк истории европейского стиха» (1989) М.Л. Гаспарова; «Псалом св. Августина: текст, просодия, метрика» (*El Psalmus de S. Agustín: texto, prosodia, métrica*) (1999) Х. Морено; «Псалом против партии Доната» (1999) М. Тилли; «Августин-поэт» (*Augustinus poeta*) (2005) и «Совместное пение в Церкви. Августиновский псалом против донатистов» (*Singing together in church. Augustine's Psalm against the Donatists*) (2011) В. Хунилка; «Композиция “Псалма против партии Доната” Августина» (*The Organization of Augustine's Psalmus contra Partem Donati*) (2009) Д. Ноудза.

Что же касается августиновской эстетики ритма как науки, то она представлена трактатом «О музыке в шести книгах» (*De musica libri sex*) (387–391 гг.). Это сочинение было, вне всяких сомнений, хорошо известно уже в Средние века и в эпоху Возрождения. Так, весьма высока вероятность того, что Боэций в своем сочинении «О музыкальном установлении» (*De institutione musica*) (VI в.) заимствовал идеи, разрабатываемые в августиновском

трактате¹. В том же веке Кассиодор в «Наставлениях в божественных и мирских писаниях» (*Institutiones divinarum et saecularium litterarum*) в главе о музыке упоминает отца Августина как авторитета². Как полагает М. Тешер, знакомство Иоанна Скота Эриугены (IX в.) с этим произведением епископа Гиппона является вполне достоверным³. Роберт Гроссетест (XII–XIII вв.) в своем трактате «Об умах» (*De intelligentiis*) уже прямо упоминает шестую книгу сочинения «О музыке»⁴. Ее же положения находят свое отражение в «Путеводителе ума к Богу» (*Itinerarium mentis ad Deum*) Бонавентуры (XIII в.). В том же веке Роджер Бэкон, многократно воспроизводя тезисы трактата Августина в своих «Большом труде» (*Opus majus*) и «Третьем труде» (*Opus tertium*), признает его важное научное значение⁵. В XIV в. Якоб Льежский в посвященной «небесной музыке» главе своего сочинения «Зерцало музыки» (*Speculum musicae*) цитирует августиновскую «книгу о музыке». В XV в., как указывает У. Пиццани, Марсилио Фичино, пользуясь шестой книгой «О музыке», буквально переписывает многочисленные пассажи в шестую главу двенадцатой книги своей «Платоновской теологии» (*Theologia platonica*)⁶. Наконец, в XVI в. трактат Августина становится предметом постоянных ссылок в семи книгах «О музыке» Франсиско Салинаса.

¹ Pizzani U. Du rapport entre le De musica de S. Agustin et le De Institutione Musica de Boèce // Boèce ou la chaîne des savoirs. Actes du colloque international de la Fondation Singer-Polignac, Paris, 8–12 juin 1999, Louvain-la-Neuve; Paris, Éditions de l'Institut Supérieur de Philosophie / Éditions Peeters, 2003. P. 376.

² В авторитетности Августина для Кассиодора убежден по крайней мере Б. Бреннан. См.: Brennan B. Augustine's «De Musica» // *Vigiliae Christianae*. 1988. № 3. Vol. 42. P. 278.

³ Techert M. Le plotinisme dans le système de Jean Scot Érigène // *Revue néo-scholastique de philosophie*. 29^{ème} année, Deuxième série. 1927. № 13. P. 60.

⁴ «De hoc Augustinus in libro sexto Musicae ita ait: ...» (цит. по: Van Deusen N.E. *Theology and music at the early university: the case of Robert Grosseteste and Anonymous IV*. Leiden; New York; Köln: Brill, 1994. P. 2).

⁵ Van Deusen N.E. *Roger Bacon on Music // Roger Bacon and the sciences: commemorative essays*. Leiden; New York; Köln: Brill, 1997. P. 223–242.

⁶ Pizzani U. Du rapport... P. 357.

Следует, впрочем, признать, что хотя, таким образом, августиновская наука ритма не была предана забвению, ее собственно научное *историческое* изучение начинается не раньше самого начала XIX в. Тогда в 1801 г. доктор философии, историк и теоретик музыки Й.Н. Форкель во втором томе своей двухтомной «Всеобщей истории музыки» (*Allgemeine Geschichte der Musik*) дает краткий комментарий о «духе» (*von dem Geiste*) произведения Августина, справочное изложение которого в первом томе (1788) он оставил без каких-либо замечаний. В 1849 г. А. Венсан в «Анализе трактата о метрике и ритмике святого Августина, озаглавленного: *De musica*. Новые размышления о лирической поэзии» (*Analyse du traité de métrique et de rythmique de Saint Augustin, intitulé: De musica. Nouvelles considérations sur la poésie lyrique*) впервые в истории делает его предметом самостоятельного рассмотрения. Не преминули о нем написать авторы «Фрагментов и учений греческих ритмиков» (*Die Fragmente und die Lehrsätze der Griechischen Rhythmiker*) (1861) Р. Вестфаль и А. Россбах. Вспоминает об этом августиновском сочинении в 1872 г. и Ф. Фети в третьем томе своей пятитомной «Всеобщей истории музыки с древнейших времен до наших дней» (*Histoire générale de la musique depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours*).

Однако свое всестороннее историческое изучение оно обретает, конечно же, в XX в. Причем мы должны заметить, что историческая исследовательская литература по интересующему нас вопросу за данный период настолько многочисленна, что для своего обозрения потребовала бы отдельной работы. Мы все же считаем необходимым привести (опять-таки в хронологическом порядке) имена авторов и названия трудов, которые представляются наиболее значимыми в изучаемом отношении. Это – работа А. Вайля «Исследования по литературе и ритмике греков» (*Etudes de littérature et de rythmique grecques*) (1902) (во второй части которой есть раздел, рассматривающий *De musica* Августина); заключительная часть курса лекций Ж. Удара «“De Musica” святого Августина» (*Le De Musica de saint Augustin*), прочитанных в Сорбонне в 1904 г.; труд Г. Аберта «Воззрение Средних веков на му-

зыку и его основания» (*Die Musikanschauung des Mittelalters und Ihre Grundlagen*) (1905); статья К. Венига «Об источниках сочинения “De Musica” Августина» (*O pramenech Augustinova spisu De Musica*) (1906); работа Ж. Юре «Августин-музыкант: по материалу “De Musica” и другим страницам его произведений, посвященным музыке» (*Saint Augustin musicien: d’après le De Musica et différentes pages de ses oeuvres, consacrées à la musique*) (1924); труд Ф. Америо «“De musica” св. Августина» (*Il “De Musica” di s. Agostino*) (1929); диссертации Х. Эдельштайна «Воззрение на музыку Августина согласно его сочинению “De Musica”» (*Edelstein H. Die Musikanschauung Augustins nach seiner Schrift “De musica”*) (1929) и В. Хофмана «Философская интерпретация сочинения Августина “De arte musica”» (*Philosophische Interpretation der Augustinusschrift “De arte musica”*) (1931); книга К. Свободы «Эстетика святого Августина и ее источники» (*L’Esthétique de Saint Augustin et ses sources*) (1933); диссертация Э. Чапман «Философия красоты святого Августина» (*Saint Augustine’s philosophy of beauty*) (1934); работы замечательного историка античности и теоретика истории А.-И. Марру «Святой Августин и конец античной культуры» (*Saint Augustin et la fin de la culture antique*) (1938) и «Трактат о музыке в духе святого Августина» (*Traité de la musique selon l’esprit de saint Augustin*) (1942)¹; статья К. Мейер-Бэр «Психологические и онтологические идеи в “De Musica” Августина» (*Psychologic and Ontologic Ideas in Augustine’s De Musica*) (1953); внушительный труд Г. Вилле «Musica Romana: значение музыки в жизни римлян» (*Musica Romana: Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer*) (1967) (в одном из разделов которого Августин рассматривается среди позднеантичных теоретиков музыки); статья А. Новака «“Numeri judicales” Августина и их музыкально-теоретическое значение» (*Die “numeri judicales” des Augustins und ihre musiktheoretische Bedeutung*) (1975); статья «Зарождение средневековой эстетики числа и ритма» (1981) и две главы (пятая и десятая) монографии «Эстетика Августина Аврелия» (1984) В.В. Бычкова; статья Б. Бреннана

¹ Этот трактат был опубликован им под псевдонимом А. Давенсона.

«“De Musica” Августина» (1988); наиболее объемная работа среди тех, что специально посвящены изучению трактата, «Аврелий Августин и музыка: исследование “De musica” в контексте его сочинений» (*Aurelius Augustinus und die Musik Untersuchungen zu “De musica” im Kontext seines Schrifttums*) (1993); статья К. Хорна «Философия чисел Августина» (*Augustins Philosophie der Zahlen*) (1994); диссертация Е.М. Двоскиной «Античная теория ритма: трактат Аврелия Августина “De musica libri sex”»; еще одна статья А. Новака «Значение Августина в истории, теории и эстетики музыки» (*Die Bedeutung Augustins in Geschichte, Theorie und Ästhetik der Musik*) (1999).

Наконец, среди работ, относящихся к веку нынешнему, обращают на себя внимание публикация Е. Кралевой «Восхождение души к Богу в “De musica” Августина» (*L’anagogie de l’âme vers Dieu dans le “De musica” d’Augustin*) (2001); ряд публикаций бразильского музыкального теоретика и практика Фусси Амато, посвященных философско-эстетической стороне трактата (2001-2007); статья-предисловие Ф. Хентшеля к комментированному билингвальному изданию (на латинском и немецком языках) первой и шестой книг «О музыке» – «От эстетического суждения к метафизическому познанию» (*De musica, Bücher I und VI: Vom ästhetischen Urteil zur metaphysischen Erkenntnis*) (2002); статья М. Массэн «Августиновская эстетика» (*L’esthétique augustinienne*) (2005), анализ которой фокусируется как раз на сочинении «О музыке»; статья Б. Бакуш «Вокруг De Musica святого Августина, или от числа к Богу» (*Autour du De Musica de saint Augustin ou du nombre à Dieu*) (2006); диссертация А. Иньести «*Bene modulandi et bene dicendi. Musica practica и Ars Rethorica*. Интерпретативная гипотеза» (2010) (целью которой является определение значения музыкальной практики в противоположность теоретическому знанию свободных искусств в контексте ранних сочинений Августина); статья К. Шерера «Музыка как этическая дисциплина. О центральном аспекте в раннем сочинении De Musica Августина» (*Musik als ethische Disziplin. Zu einem zentralen Aspekt in Augustins früher Schrift De musica*) (2010); диссертация Г. Делаби «Красота в мышлении святого Августина» (*La beauté dans la pensée de saint*

Augustin) (2012), половина объема которой (точнее – вторая глава) посвящена проблематике трактата «О музыке».

Этот лишь хронологический и не могущий претендовать на полноту обзор исторических исследований все же, как мы надеемся, достаточен для того, чтобы удостовериться в том, что упоминавшийся исторический способ постижения августиновской эстетики ритма как искусства, так и науки осуществлен во всем его возможном эмпирическом охвате. Августиновские «Псалом против партии Доната» и трактат «О музыке» весьма детальным образом изучены представителями позитивной науки – историками музыки, историками стиха, историками богословия и историками философии. В чем же тогда (повторимся) заключается научная новизна? Сразу заметим: конечно же, не в особенности исторического рассмотрения. С нашей точки зрения, уповать на то, что на этом поприще может быть достигнуто нечто новое, является малооправданной претензией. Более того, сама эта претензия, даже будучи реализованной, оказывается абстрактно-формальной, ибо мы признаем, что позитивно-исторические *causae efficientes* генезиса эстетики ритма Августина в целом выявлены. И дело, разумеется, не в том, занимается ли исследованием августиновской ритмики, скажем, историк музыки, или историк стиха, или историк богословия, или, наконец, историк философии. Дело в другом: чтобы вновь «открыть» себе Августина в определенной исследуемым предметом области, сознанию уже нет никакой нужды пытаться внешним образом обнаружить до сих пор не известную последнему предметную определенность, как если бы этим могло быть исполнено познание¹.

Поскольку в историческом методе познания научное сознание для себя самого разорвано на внешнюю по отношению к себе предметность, составляющую его определенность, с одной стороны, и себя самого – с другой, постольку оно не есть для себя целостность не только вообще, но и в особенности своего предмета. Вот почему оно никак не может собрать его в единое целое,

¹ Простите за каламбур: историческое перестало быть историческим, т.е. подлинно историческим как деянием самой истории.

которое было бы не абстракцией¹, а конкретной тотальностью, полностью определенной целостностью. Именно поэтому весьма уместным для упоминания в методологическом контексте и созвучным с духом августиновской мысли вообще оказывается хрестоматийное гегелевское сравнение, в котором *иные* историки уподобляются животным, прослушавшим «все звуки музыкального произведения, но до чувства которых не дошло только одно – гармония этих звуков»².

Итак, по той причине, что именно сознание есть принцип единства себя самого и своей определенности, оно, лишь определяясь из себя самого, становится способным образовать подлинную предметность. Иными словами, для обретения действительно нового содержания сознанию требуется, следуя библейской истине (Втор. IV. 9), «внять себе» или, как говорит сам святой отец, двигаться «внутри самого себя» (*sese intus*)³, т.е., отталкиваясь от формы уже известного, но еще не познанного, освободиться от непосредственности исторического метода, определяющегося такой формой сознания как представление. Последнее, кстати, в самом августиновском трактате «О музыке» в лучшем слу-

¹ Вопрос о том, что такое *история вообще*, в конце концов убивает историка. Ведь «всеобщая история» как произведение научного сознания для самого же историка должно быть фикцией, так как ее «объект» остается, выражаясь кантовским языком, трансцендентной для него вещью в себе. Не потому ли на заседании от 3 января 2005 г. Академии моральных и политических наук Института Франции в Париже, посвященного центральной исследовательской теме года «Можно ли доверять историкам?» (*Peut-on faire confiance aux historiens?*), академик, автор «Очерка всеобщей истории» (*Esquisse d'une histoire universelle*) (2002) Жан Бешлер в своем выступлении «Возможно ли написать всеобщую историю?» (*Peut-on écrire une histoire universelle?*) дает парадоксальный, но вместе с тем вполне ожидаемый негативный ответ, усугубляя его замечанием, что ни один человек в здравом рассудке не стал бы даже составлять ее план (*non, il est impossible... d'écrire une histoire universelle et aucune personne dans son bon sens n'en formerait le projet*).

² Гегель Г.В.Ф. Лекции по истории философии: в 3 т. СПб.: Наука, 1993–1994. Т. 1. С. 67.

³ *De musica. VI. 12, 36.*

чае определяется лишь как фантазия (*φαντασία*), а в худшем – как порожденный ее посредством фантазм (*φάντασμον*), но оба – как отвращающие сознание от постижения вечного¹. Значит, для того, чтобы научное исследование (в нашем случае историко-философское) могло претендовать на научную новизну, оно должно само содержание исторического представления, самое мысль, сделать своей формой, и в таком снятии исторического метода как раз и будет заключаться преодоление еще только *естественности* научного сознания.

Обретение нового содержания есть, таким образом, преобразование сознания в такую собственную форму, само содержание и форма которой есть его «внутренняя себя» (*intimum*)². Все это, правда, для мысли *Августина* оказывается еще только «сокровеннейшими тайниками» (*secretissima penetralia*), следы которых обнаруживаются в форме чувственности³. Для нас же, однако, (мы возьмем на себя смелость утверждать) эта прежде неведомая интимность явлена во всеобщей истории сознания. И эта собственная форма есть *понятие*. Сказанное означает, что историко-философское исследование вообще и эстетики ритма *Августина* в особенности должно получить определение логического или собственно философского, т.е. стать *логико-историческим* или, если угодно, *философско-историческим*⁴.

¹ *De musica. VI. 13, 39.*

² *Ibid. VI. 13, 40.*

³ *Ibid. I. 13, 28.*

⁴ Исторической формой философии, в которой эта логическая или абсолютная форма науки впервые была актуализирована, получила свое воплощение и следовательно основание, является гегелевская философия абсолютного идеализма. Правомерно задаться вопросом: почему же именно гегелевская философия? Ведь наряду с ней в сознании светятся по видимости не менее значимые философские образы. Ответ прост для нас потому, что нам довольно указать лишь на чистую форму гегелевской философии – абсолютный идеализм. Ибо если история философии есть, во-первых, реализация того, что она есть в принципе, идеально, а во-вторых, сохранение прежде реализованных принципов в качестве идеальных моментов конкретного содержания последующих, то последняя реализация как раз и состоит в том, что все принципы сохранены, т.е. идеализированы, что и со-

Высказанное требование, впрочем, может быть представлено и тем превратным образом, в ограниченных пределах которого его содержание сознается так, будто освобождение от конечной формы представления знаменует отход от научных устоев, заключающихся в объективной необходимости, которой-де обладает историческое и которой-де напрочь лишено философское, отличающееся как раз своей субъективной произвольностью. Однако всеобщая (и потому абсолютная) объективность логического как объективность мышления вообще, составляющая стихию философствования, есть, напротив, такая объективность, которая совершенно недостижима для исторического, вынужденного исходить из случайной единичности восприятия. На последнем как раз и основывается так называемое историческое доказательство, ход которого, впрочем, есть нечто совершенно внешнее по отношению к ходу «объективных» событий¹, отчего необходимость исторического способа познания вовсе не есть необходимость

ставляет определенность абсолютного идеализма. Но тот же ответ становится сложным для такого сознания, которое еще не испытало всей конкретности содержания этой чистой формы, отчего еще не завершило своего образования, т.е. прохождения школы истории философии. Впрочем если этот логический способ объяснения актуальности своей научной позиции не представляется иному сознанию удовлетворительным, то нам остается лишь использовать манеру способа исторического и сослаться на авторитет еще одного французского академика – Бернара Буржуа, который в своем выступлении от 7 ноября 2011 г. «Актуальный Гегель» (*Hegel, actuel*) также на заседании Академии моральных и политических наук не мог не констатировать, что преимущественная философия (*la philosophie par excellence*), посредством которой сегодня стремятся оценивать актуальность, «это существенным, если не исключительным образом гегелевская философия... Гегель, несомненно, актуален более, чем кто-либо, и, возможно, более, чем когда-либо» (*c'est essentiellement, sinon exclusivement, la philosophie hégélienne... Hegel est actuel, sans doute plus que tout autre et peut-être plus que jamais*) [Bourgeois B. Hegel, Actuel. Communication prononcée en séance publique devant l'Académie des sciences morales et politiques le lundi 7 novembre 2011. URL: http://www.asmp.fr/travaux/communications/2011_11_07_bourgeois.htm. (дата обращения: 22.12.2011.)].

¹ См.: Гегель Г.В.Ф. Философия религии: в 2 т. М.: Мысль, 1976–1977. Т. 2. С. 348.

предметного как такового, а это значит, что подобное доказательство *объективно* ничего доказать не может.

Более того, хорошо известно, что форма научного вообще есть разумное. Из двух же путей познания вещей – авторитета и разума – разум, как указывает Августин, дарует нам философия (*philosophia rationem promittit*)¹. Следовательно, собственно философская форма есть необходимая и совершенная форма любого научного содержания. Вот почему освобождение от непосредственности исторической формы неизбежно для развития научного содержания и «освящено» самим Августином², который отмечает, что вследствие «авторитета» история облекает свое содержание в форму веры, а не в собственную форму познания³.

Впрочем, это необходимое снятие в логическом историческом отнюдь не означает одностороннего отрицания последнего или его «отмены». Историческое вообще как непосредственная или естественная форма научного сознания есть необходимость его становления в форму его собственной сущности – в понятие, т.е. в логическую форму⁴. Но для того, чтобы эта его действитель-

¹ *De ordine. II. 5, 16.*

² В этом отношении нам представляется весьма примечательным признание немецкого исследователя музыки, историка и переводчика отца католической Церкви – К. Перля (среди трудов которого также и перевод трактата «О музыке»), вынужденного сказать, что «для историка музыки, сочинения Августина, конечно же, не дают такого обильного урожая, какой может быть собран философом музыки» (*To the historian of music, Augustine's writings, to be sure, do not offer the same full harvest that may be gleaned by the philosopher of music*) (Perl C.J. Augustine and music. On the occasion of the 1600th anniversary of the saint // *Musical Quarterly*. 1955. Vol. 41. № 4. S. 496).

³ *De musica. IV. 16, 30.*

⁴ Для представления заметим, что в сравнении с эмпирическим универсумом исторического логическое мизерно по своей *массе*. Но эта мизерность внешности логического есть лишь прямое следствие того, что оно есть концентрированность самого исторического, его собственная рефлексия в себя самого. Поэтому, перефразируя «Мысли» Паскаля, мы вправе сказать, что хотя *логическое* и *мизерно* (*misérable*), оно величественно тем, что сознает свою мизерность (*il est grand en ce qu'il se connaît misérable*).

ность была осуществлена, сознание сначала должно развить видимость себя самого, целостность которой как раз и есть снявшая свою историю логика.

Но именно по этой причине историческое в логическом и достигает своей истинной формы – формы логико-исторического. Ибо что же, как не разумность исторического эстетически подразумевается Августином, когда он говорит о том, что Бог как распорядитель времен (*dispositor temporum*), упорядочил длительности человеческих жизней таким образом, чтобы они словно слоги и слова были созвучны в песнопении века сего?!¹

Но чтобы эта разумность могла быть осознана и в настоящем рассмотрении, мы должны предварительно развить у сознания представление о двух «веховых» определениях *понятия* эстетики ритма. Таковое, хотя оно как понятие и есть вообще сознание, в начале есть для себя только непосредственным образом, только предметно, отчего как понятие же оно остается еще сущим в себе. Это означает, что поскольку сознание эстетики ритма непосредственно, постольку оно чувственно. Поэтому эстетика ритма определяется прежде всего как его *искусство (ars)*. Но искусство как такое сознание предмета, в котором он знает себя лишь непосредственным, лишь предметным образом, не есть его собственная форма сознания, в которой бы он знал себя вполне, т.е. как сознание же. Поэтому необходимо, чтоб он был сознанием, или понятием, не только в себе, но также и для себя, т.е. чтоб он был знанием себя как понятия или знанием себя в понятии. А это и означает, что эстетика ритма должна быть также и его *наукой (disciplina)*, каковая есть абсолютное предметное самосознание.

Как уже было замечено чисто исторически, обе формы эстетики ритма вполне обнаруживают себя в творчестве Августина. Однако то, каким образом они являют себя сознанию, пожалуй, представляется парадоксальным. Дело в том, что из двух форм эстетики ритма последняя, т.е. научная, получившая свое развитие в трактате «О музыке», большей частью принадлежит к раннему периоду в творчестве латинского отца Церкви, когда тот

¹ *Epistula 166. 5, 13.*

еще только готовился к крещению. Что же касается первой, т.е. художественной формы, нашедшей свое воплощение преимущественно в «Псалме против донатистов», относится к более зрелому периоду его духовной деятельности, когда он уже принял на себя священнический сан.

Упомянутая парадоксальность заключается прежде всего в перевернутом по видимости порядке во времени форм августиновской эстетики. Эта проблема кажется тем более удивительной, что к моменту своего обращения в христианство Августин уже твердо стоял на той позиции, что не художественная, но именно научная форма является наиболее разумной формой истины. Свидетельства этому в избытке обнаруживаются в его ранних работах. В этом отношении вообще характерным является пассаж о науке диалектики как разуме и истине в одной из его двух «Бесед наедине с собой» (*Soliloquiorum libri duo*) (386–387)¹. Здесь же достаточно привести лишь то замечание Августина, согласно которому музыка как искусство есть только чувственный след музыки как науки². Правда, историки августиновского наследия не преминут вспомнить, что в свои молодые годы будущий епископ Гиппона был весьма предан искусству звуков и слов, отчего, как он сам признается в «Исповеди» (*Confessiones*) (397), был крепко поработан «удовольствиями слуха» (*voluptates aurium*)³ и не раз принимал участие в состязаниях поэтов, создавая «конкурсные стихи» (*contentiosa carmina*)⁴. Так, неужели ученый-эстет Августин мог позволить себе пренебречь этой, как он ее называл, «почти божественной наукой» (*pene divina ista disciplina*)⁵ ради прежних «удовольствий слуха»? «Ведь и великие мужи, – как сознается мыслитель, – ...с целью расслабиться и восстановить силы духа после великих трудов – сами с крайней осторожностью причащаются этому наслаждению»⁶.

¹ *Soliloquia*. II. 11, 19–21.

² *De musica*. I. 13, 28; V. 13, 28.

³ *Confessiones*. X. 33, 49.

⁴ *Ibid.* IV. 1, 1.

⁵ *De musica*. I. 2, 3.

⁶ *Ibid.* I. 4, 5.

Такое объяснение, впрочем, вряд ли показалось бы убедительным даже с исторической точки зрения. Ведь по признанию самого святого отца он к тому времени уже освободился от музыкальной страсти¹ и воодушевлялся теперь «не пением, а тем, о чем поется» (*non cantu, sed rebus quae cantantur*)². И хотя епископ Гиппона и признавал великую пользу обычая церковного песнопения для слабых духом³, сам он, будучи пастырем, должен был уже исходить из церковно-устроительных соображений. Подтверждение же того, что сочинение псалма для Августина было не столько «приятным времяпрепровождением», сколько «требованием исторического момента», обнаруживается хотя бы в том, что это сочинение было не только сохранено⁴, но также и отрефлектировано им в его позднейшем сочинении «Пересмотры» (*Retractationes*)⁵, где он отчетливо дает понять, что обсуждаемое стихотворное произведение было создано им с целью довести до сведения совсем невежественных простолюдинов положение дел с донатистами⁶, и таким образом, чтобы, заучив, они могли его распевать.

Между тем, даже дав столь связный по видимости ответ на этот исторический вопрос, мы ничуть не продвинулись в *сущность* того, каким образом явлены у Августина эти две рассматриваемые формы эстетики ритма. Дело, следовательно, состоит не столько в том, каков непосредственный временной порядок их явления, ибо как таковой он есть лишь внеположность представления, сколько в том, какова его сущностная определенность, какова *логика* его строения и образования. С точки зрения исторической, т.е. временной последовательности, мы должны были предполагать, что Августин будет создавать свое поэтическое

¹ *Confessiones. X. 33, 49.*

² *Ibid. X. 33, 50.*

³ *Ibid. X. 33, 50.*

⁴ Прежние поэтические произведения Августином не сохранены, ибо были написаны, по его словам, ради суетной славы (*Confessiones. IV. 1, 1.*).

⁵ *Retractationes. I. 20.*

⁶ Донатисты (от имени Доната, епископа Нумидийского) – североафриканские «раскольники» IV в.

произведение, основываясь на тех принципах эстетики ритма, которые были совершенно определены в его науке музыке. Но даже при беглом знакомстве с явлением этих форм становится очевидным, что эстетическое основание, на котором зиждется его псалом, существенным образом иное, нежели то, которое предельно развито в трактате «О музыке».

Может представляться, что в объяснении феномена такого различия между музыкальными «теорией» и «практикой» Августина допустимо исходить из конечных – непосредственно исторических – оснований. В качестве таковых, например, позволено-де принять признание самого святого отца, сообразно которому он сочинил свое песенное произведение вне каких-либо стихотворных канонов¹ с единственной прагматической для ортодоксального клирика целью: вооружить свою непритязательную паству действенным духовным орудием против еретиков-донатистов, среди которых уже были распространены подобные по форме песнопения.

Для нас, однако, того, как дело обстояло для *Августина*, т.е. его особенного *исторического* свидетельства, недостаточно, ибо в нем еще нет всеобщности самой сути дела, его логики. И мы видим, что обнаруженное различие получает при таком объяснении лишь внешнее, а не внутреннее обоснование. Между тем, не будет преувеличением сказать, что они различны прежде всего *духом* и, значит, принадлежат (если перефразировать Хайнца Эдельштайна) к различным *эстетическим мирам*. Из них соответственно первый мир – мир ритмики *древней*, совершенной и законченной, второй – мир ритмики *новой*, тогда еще только нарождающейся и едва определенной.

Обозначенная оппозиция получает, таким образом, двойное измерение. Ведь, с одной стороны, выявленное противоречие в эстетике ритма Августина определяется собственно логическим противопоставлением таких особенных форм всеобщего духа, как искусство и наука, с другой – оно определено также коллизией, имеющей философско-исторический характер, а именно проти-

¹ См.: *Retractationes. I. 20.*

вопоставлением древнего, или античного, и нового, или христианского¹.

Развертывание этого двойного противоречия, а также его разрешение, каковое заключается в том, чтобы его моменты были положены каждый в своей целостности и, таким образом, во внутренней необходимости, т.е. были объяснены логически, философски, и составляет *цель* настоящей работы.

¹ Заметим также, что как раз в этом «вывернутом наизнанку», или, как было сказано, парадоксальном, по своей видимости переходе августиновской эстетики ритма от науки к искусству, на деле осуществляется самый принцип августиновской науки в особенности и всеобщей культуры (образованности) в целом – движение *a corporalibus ad incorporalia*.

1. ТРАКТАТ АВГУСТИНА «О МУЗЫКЕ» КАК ЯВЛЕНИЕ АНТИЧНОЙ НАУКИ

Первым шагом к достижению поставленной цели должно быть рассмотрение августиновского сочинения в его объективной исторической определенности, а именно в том, что составляет окружающую среду его возникновения. Для изучаемого труда Августина такой стихией был, во-первых, замыкавший себя в «круг» дух античной учености, во-вторых, лишь вступивший в процесс своего формообразования дух христианской религии. Посредством этого рассмотрения полагается историческая проблематика исследования, состоящая в конфликте общего мировоззренческого преобразования мыслителя с научной формой его сознания.

Дальнейшее продвижение исследования предполагает рассмотрение предметности трактата «О музыке» в его соотнесенности с самим «понятием» музыки как ритмики. Такое соотношение предметности с понятием или же понятия с предметностью есть в действительности суждение о том, насколько предметность сообразна понятию и есть его осуществление. Данный суд есть историческая критика. Однако правомочность подобного суда сама зависит от того, в какой мере рассматривающее его сознание сумело развить для себя всеобщность, т.е. понятие предметности трактата. Это, в свою очередь, означает, что историческая критика должна стать логическим рассмотрением, ибо только в нем для сознания вполне осуществляется всеобщность подлежащей суждению предметности.

Но для того, чтобы к нему перейти, требуется, чтобы в сознании уже было сформировано необходимое представление о собственной определенности трактата «О музыке», каковая подразделяется на особенности его формы и содержания. Развертывание этого представления есть третий момент в процессе исследования.

Осуществив его, мы можем, наконец, двинуться к тому, чтобы логически (или – иначе – философски) удостовериться в том, что определенность трактата «О музыке» в целом и в частности

его «противоречивая» шестая книга являются образцом античной науки.

1.1. АНТИЧНЫЙ «ЭНЦИКЛОПЕДИЗМ» И ХРИСТИАНСКАЯ РЕЛИГИОЗНОСТЬ ТРАКТАТА «О МУЗЫКЕ»

Для всякого, кто хотя бы немного знаком с творчеством африканского епископа, представляется вполне очевидным, что *судьба* – эта *объективная* необходимость разума – «поставила Августина на водоразделе двух великих эпох в культурной жизни человечества – античного, языческого мира и средневекового, христианского...»¹. Следует ли поэтому удивляться, что и «текстура» трактата «О музыке» оказывается непростой в мировоззренческом плане? Исходным образом она была осложнена, во-первых, тенденцией античного научного знания к «энциклопедизму»², а во-вторых, обращением мыслителя в христианскую религию, в результате чего и возникает коллизия между собственно научной и религиозной формами его сознания. Как следствие, не только задуманная ранее «энциклопедия наук» не обретает своего осуществления, но и сам трактат «О музыке» обнаруживает видимые следы этого мировоззренческого противостояния.

Унаследованная от античности и достигшая своего завершённого вида в тривиуме и квадравиуме, система образования средневекового христианства в Западной Европе разнообразными способами оказала огромное влияние на всю современную цивилизацию³. Если же при этом мы еще вспомним ту точку зрения, согласно которой именно Августин своим именем «отрекомендо-

¹ Герье В. Блаженный Августин. М.: Т-во «Печатня С.П. Яковлева», 1910. С. III.

² О неоднозначности и разнообразии интерпретаций термина *ἐγκύκλιος παιδεία* см.: Маргоу Н.-И. *Op. cit.* P. 227–235; Адо И. Свободные искусства и философия в античной мысли. М.: «Греко-латинский кабинет» Ю.А. Шичалина, 2002. С. 319–358.

³ Parker H. The Seven Liberal Arts // *The English Historical Review*. 1890. № 19. July. P. 418.

вал» Средним векам программу семи свободных наук¹, то рассмотрение определенности их «круга» у африканца превращается в *conditio sine qua non* нашего исследования.

Как известно из свидетельства самого Августина², он начал писать трактат «О музыке» во время своего длительного пребывания в Италии, точнее – в Милане (в 387 г.), где он, по его словам, готовился принять крещение. «О музыке» должен был стать одним из звеньев в кругу его сочинений, посвященных «свободным наукам» (*Disciplinarum libri*). Амбициозность этого намерения состояла хотя бы уже в том, что до него на реализацию подобного проекта отваживался лишь римский писатель и «энциклопедист» Марк Теренций Варрон (I в. до Р.Х.), автор утраченного ныне одноименного труда, которого сам же Августин (вслед за Сенекой³) называет «ученейшим из римлян» (*doctissimus Romanorum*)⁴. Примечательно, что поставленная в этом задуманном Августином корпусе наук общая цель духовного восхождения – «постепенно прийти или же привести через телесное к бестелесному» (*per corporalia ad incorporalia quibusdam quasi passibus certis vel pervenire vel ducere*)⁵ – определено тождественно тому устремлению, которое младший современник епископа Гиппона, христианский мыслитель Клавдиан Мамерт в своем сочинении «О положении души»⁶ передает как варроновское. Клавдиан говорит, что тот «что в музыке, что в арифметике, что в геометрии, что в философских книгах посредством некоего божественного рассуждения пытается увлечь дух от зримого к незримому, от пространственного к непространственному, от телесного к нетелесному...» (*quid in musicis, quid in geometricis, quid in arithmetis, quid in φιλοσοφουμένων libris divina quadam disputatione conten-*

¹ Nourisson J.-F. La philosophie de saint Augustin: 2 vol. Paris: Librairie Académique, Didier et C^{ie}, Libraires-Editeurs, 1866. Vol. 1. P. 27.

² *Retractationes*. I. 6.

³ *De consolatione ad Helviam matrem*. VIII. 1.

⁴ *De civitate Dei*. XIX. 22.

⁵ *Retractationes*. I. 6.

⁶ *De statu animae*. II. 8.

dit nisi ut a visibilibus ad invisibilia, a localibus ad inlocalia, a corporeis ad incorporea... abstrahat animum)¹.

Впрочем, несмотря на весь авторитет Варрона в энциклопедическом отношении, к школьной традиции которого относился как ритор и Августин², и наличие цитирования «ученейшего из римлян», а также воспроизведение его положений в текстах африканца, не стоит полагать, что по форме или содержанию августиновский замысел *Disciplinarum libri* имел своим основанием варроновские книги³. Уже А.-И. Марру считал, что если не вдаваться в детали классификации предметов и не обращать внимания на нечетко определенную границу, отделяющую особые свободные науки как подготовительные штудии от философии собственно, то является достоверным, что программа образования, «переданная» Августином Средним векам, субстанциально идентична той, что имела во всей эллинистической философии, а определеннее: это была *неоплатоническая* программа⁴.

И в самом деле, из «Исповеди» мы узнаем, что ко времени изложения этой программы в сочинении «О порядке» (*De ordine*) (386 г.) Августин уже познакомился с переводом Мариа Викторина с греческого на латынь «книг платоников» (т.е. неоплатоников), обративших его к поискам «бестелесной истины» (*incorpoream veritatem*)⁵. О том, что другие его произведения, написанные в этот же «ранний» период его творчества, преисполнены влияния неоплатонической философии, также ни для кого не секрет. Самое же главное – то, что именно в сочинении

¹ Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum. Vol. 11. Claudiani Mamerti Opera ex Recensione Augusti Engelbrecht. Vindobonae apud G. Geroldi Filium Bibliopolam Academiae, 1885. P. 130.

² По крайней мере так аффилирует Августина Марру (см.: Marrou H.-I. Op. cit. P. 269).

³ Более того, И. Адо показала, что приведенная ранее сентенция является неоплатонической интерпретацией самого Клавдиана Мамерта, а собственный принцип Варрона не мог быть таким (см.: Адо И. Указ. соч. С. 225–229).

⁴ Marrou H.-I. Op. cit. P. 219, 233.

⁵ *Confessiones*. VII. 9, 13; 20, 26.

«О порядке» мы впервые в истории мысли сталкиваемся с последовательным описанием и концепцией генезиса свободных наук, устанавливающей их внутреннюю связь и создающей из них цикл как научную целостность. Этой связью является *разум (ratio)*, который различается в себе на формы *разумеющего (rationale)* и *разумеемого (rationabile)*¹. Основная форма манифестации разума – число, посредством которого остальные науки скреплены с философией, являющейся высшим знанием самого числа и поиском божественного Одного, порождающего все. Думается, что здесь этих кратких положений трактата будет довольно для того, чтобы согласиться с заключением, сделанным И. Адо: «Весь этот ход мысли развивается в чисто платоновском духе, а точнее, неоплатоническом, и нет никаких оснований считать, что он принадлежит к какой-нибудь иной философской или к какой-нибудь обычной образовательной системе»².

Какие же науки были ступенями упомянутого восхождения или возведения духа к его самопознанию и познанию Божества?³ Если мы обратимся к «Пересмотрам», то в них Августин, вспоминая об этом проекте, указывает, что он сумел завершить только книгу «О грамматике», которая была впоследствии им же утрачена, и шесть книг «О музыке». «Что же касается других пяти наук, трактаты о которых я также начал писать, т.е. “О диалектике”, “О риторике”, “О геометрии”, “Об арифметике”, “О философии”, то – признается автор, – от них остались лишь начала, каковые, впрочем, также утраченные нами, имеются, как я думаю, у других»⁴. Таким образом, исходя из свидетельства самого Августина, нетрудно уразуметь, что названо семь наук. Но соответствует ли этот перечень наукам средневековых тривиума и квадравиума? По видимости, не в полной мере. Как известно, в тривиум традиционно включались грамматика, диалектика и риторика, а в квад-

¹ *De ordine. II. 11, 31.*

² Адо И. Указ. соч. С. 161.

³ Душа и Бог – два основных предмета в занятиях мудростью (*De ordine. II. 18, 47*), предполагающие осуществление рассматриваемой программы.

⁴ *Retractationes. I. 6.*

ривиум – арифметика, геометрия, музыка, астрономия. Значит, в данном августиновском списке отсутствует астрономия и (не ясно, почему) присутствует философия. Дело в том, что философия (или позднее – теология) должна быть не наряду, а над остальными науками, поскольку они являются ступенями подготовки к ней. Принимая все это во внимание, невольно сомневаешься в том, были ли все семь свободных наук включены в августиновский план¹. Однако это сомнение развеивается, если продолжить исследование его текстов.

Прежде всего обратимся к его сочинению «О порядке». В нем свободные науки подразделяются на две группы, т.е. на вполне узнаваемые подсистемы *trivium*'а и *quadrivium*'а средневековой системы образования, хотя сам африканский мыслитель еще не использовал эти названия². К первой относятся те, что имеют своей целью *правильно излагать (recte docere)*, это –

¹ Это сомнение до предела развил Г. Паркер, утверждавший, что у Августина в проекте было только шесть. Проблема в том, что поскольку в латинском языке нет (определенного) артикля, постольку августиновская фраза «что же касается *других пяти наук*» (*De aliis vero quinque disciplinis*) оказывается в рассматриваемом контексте весьма двусмысленной. Так, «слова *de quinque aliis disciplinis*, – подмечает Паркер, – могут переводиться “об оставшихся пяти науках” (*the five other disciplines*)» (Parker H. Op. cit. P. 427). Именно в таком ключе интерпретирует их немецкий филолог Ф. Ричль, из чего понятен его последующий комментарий: «Очевидно, что на место астрономии заступает философия» (*Vides astronomiae loco prodire philosophiam*) (De M. Terentii Varronis Disciplinarum Libris Commentarius Friderici Ritschelii. Bonnae, 1845. P. 2). Паркер же убежден, что те же самые слова «*de quinque aliis disciplinis*» следует понимать без определенного артикля, и тогда их перевод будет таков: «Я начал писать еще о пяти предметах» (*I began to write on five other subjects*). В такой интерпретации «подготовительных» наук и в самом деле получается только шесть, если иметь в виду, что философия исключается из их ряда.

² К слову сказать, самое раннее употребление термина «*trivium*», по видимому, относится к IX в. Что же касается термина «*quadrivium*», то первым его ввел Бозций для перевода выражения Никомаха Герасского (II в.) *τέσσάρεις μέθοδοι* («четыре пути»), которое он использует в своем «Введении в арифметику» (*Αριθμητική Εἰσαγωγή*) (см.: Pizzani U. Op. cit. P. 363).

грамматика, диалектика и риторика, и здесь у Августина полное совпадение с будущим тривиумом. Ко второй – те, цель которых *блаженно созерцать (beate contemplari)*¹, но их представление в сочинении «О порядке» обнаруживает определенную сложность.

Произведение разумом музыки и геометрии является вполне ожидаемым, но порождение следующей за ними *астрологии* вызывает первое недоумение. Вроде бы Августин, говоря об астрологии, начинает с того, что признает за ее предметность господство чисел в размеренном движении небесных тел. В такой определенности астрология близка тому, что мы обычно представляем под астрономией. Далее, однако, он отмечает, что астрология является серьезным доводом для суеверных и мучением для любопытных (*magnum religiosis argumentum tormentumque curiosis*)², чем, пожалуй, подчеркивается ее паранаучность. В прояснении этого недоумения помогает справка, которую дает А.-И. Марру: «То, что Августин обозначает эту науку словом “астрология”, не должно нас смущать. В латинском и в греческом языках это были взаимозаменяемые термины, и каждый из них по очереди обозначал то подлинную “астрономию”, то суеверную “астрологию”»³.

Возведя себя посредством этих наук от чувственных следов чисел к числам умопостигаемым, разум создает себе чистую числовую предметность, каковой должна заниматься наука, традиционно называемая в античности *арифметикой*. Мы, однако, и вовсе не встречаем такого имени в «О порядке». Следует ли из этого, что Августин не включает арифметику в круг свободных наук? Конечно же, нет. Но каким бы странным это ни казалось, он говорит о ней, ее не называя. Начнем с того, что он вспоминает о ней даже в самом непритязательном смысле слова как о занятии переписчиков и счетоводов (*librariorum et calculonum profes-*

¹ *De ordine. II. 12, 35.*

² *Ibid. II. 15, 42.*

³ Marrou H.-I. Op. cit. P. 196. Указание А.-И. Марру подтверждается еще одним августиновским пассажем из труда «О граде Божиим», в котором отец Церкви, говоря о Фалесе, отмечает, что он, постигнув числа астрологии (*astrologiae numeris comprehensis*), мог предсказывать затмения солнца и луны) (*De civitate Dei. VIII. 8*).

sio), представляющем собой «как бы детство грамматики, которое Варрон назвал *litteratio*»¹. Впрочем, в таком непосредственном значении арифметика еще не сообразна с ее общепринятым в античности понятием как теоретическим исследованием определенности числа. Ведь в отличие от представления о ней, распространенного в наши дни, арифметика тогда не включала в себя то, что греки называли *λογιστική*, т.е. практику счета и решение задач². В собственном же значении, как указывает Адо³, он заговаривает о ней, используя перифраз, когда характеризует «математические» науки: «В музыке же, в геометрии, в движениях звезд, в незыблемости чисел (*in numerorum necessitatibus*) порядок господствует настолько, что если бы кто пожелал узреть как бы его источник и внутреннюю суть, то или обрел бы их в этих науках, или же через них был бы к ним безошибочно приведен»⁴. Примечательно, что в трактате «О музыке» Августин, предпосылая исследованию ритмов числовые принципы в духе арифметики Никомеха Герасского, вновь не дает ей определенного имени и называет ее лишь описательно «той наукой, которая занимается числами» (*ea disciplina quae est de numeris*)⁵.

¹ *De ordine. II. 12, 35.*

² Marrou H.-I. Op. cit. P. 195.

³ Адо И. Указ. соч. С. 144.

⁴ *De ordine. II. 5, 14.*

⁵ *De musica. I. 12, 22.* Математикой же (как называли бы ее в наше время) наука, которую имеет в виду Августин, в то время называться не могла, по-видимому, потому, что 1) математика была общим именем для наук, входящих в квадривиум; 2) расхожее в ту эпоху представление о ней явно не соответствовало ее значению как науки. Дело в том, что Августин даже неоднократно выступал с критикой современных ему «математиков», четкое объяснение чему мы обнаруживаем в его сочинении «О восьмидесяти трех различных вопросах» (*De diversis Quaestionibus octoginta tribus*). Как свидетельствует святой отец, «древние называли математиками не тех, кого теперь называют, а тех, кто исследовал числа времен по движению неба и звезд» (*Non eos appellarunt mathematicos veteres qui nunc appellantur, sed illos qui temporum numeros motu caeli ac siderum pervestigarunt*) (45, 1). В эпоху же Августина математиками стали называть тех, кто желает «подчинить наши действия небесным телам, а нас сторговать звездам» (*actus*

Итак, у Августина мы обнаружили программу полного цикла свободных наук, занятия которыми, по словам мыслителя, «питают такого воителя и даже вождя философии, что он сам достигает и приводит множество других к той высшей мере, сверх которой невозможно, не должно и нежелательно к чему-либо еще стремиться»¹. Философия, таким образом, венчает собой воздвигнутое здание свободных наук². Именно этим философским путем, путем *разума* и постигается «закон Божий, который, вечно пребывая в Нем, недвижимый и неколебимый, записан в душах мудрых так, чтоб они знали, что они живут тем лучше и возвышеннее, чем совершеннее они созерцают его умом и чем старательней соблюдают его в жизни»³.

Что же касается религиозной веры как *авторитета*, то для Августина в его «ранний» период творчества этот путь освобождения духа от «мрака вещей» (*obscuritas rerum*) является спасительным для «несведущей толпы» (*imperitae multitudini*)⁴, т.е. для тех, кто не имеет возможности заниматься наукой или же не спо-

nostros corporibus caelestibus subdere et nos vendere stellis) (45, 2), т.е. астрологов в современном смысле слова. Об этом же говорит и латинский писатель Авл Геллий (II в. от Р. Х.) в своих «Аттических ночах» (*Noctes Atticae*) (I, 9, 6): «Толпа называет математиками тех, кого надлежащим образом должно называть “халдеями”» (*vulgus autem, quos gentilicio vocabulo «Chaldaeos» dicere oportet, «mathematicos» dicit*).

¹ *De ordine*. II, 5, 14.

² В этом смысле свободные науке по отношению к ней выполняют двойную функцию. Как говорит сам Августин в диалоге «О величине души» (387–388 гг.), этот род наук (т.е. свободные науки), во-первых, «упражняет дух для познания вышних предметов» (*exercet animum hoc genus disciplinarum ad subtiliora cernenda*), а во-вторых, «приводят самые достоверные доказательства» (*affert argumenta... certissima*) (*De quantitate animae*. 15, 25).

³ *De ordine*. II, 8, 25. Кстати, П. Альфарик, говоря о духовном обращении Августина в христианство, полагает, что хотя «он, вне сомнений, и принял христианскую традицию, он рассматривал ее не иначе, как популярную адаптацию платонической мудрости (*une adaptation populaire de la sagesse platonicienne*)» (Alfaric P. *L'évolution intellectuelle de saint Augustin: du Manichéisme au Néoplatonisme*. Paris: Emile Nourry, 1918. P. VIII).

⁴ *Ibid.* II, 9, 26.

собен к ней¹. Однако как раз потому, что такие люди не были поставлены в «свободных и наилучших науках» (*disciplinis liberalibus atque optimis*), они не в состоянии освободиться от своего невежества, и, значит, даже ведя праведную жизнь, в этой жизни не могут быть названы блаженными (*beatos eos... nescio quomodo appellem*)².

Следовательно, именно с таким античным идеалом блаженной жизни, предполагающей «энциклопедическую» образованность свободными науками и погруженность в философское познание, подходит Августин к написанию трактата «О музыке». В нем мы также обнаруживаем свидетельство этому умонастроению. Так, например, сама наука музыки именуется Августином «едва ли не божественной» (*pene divina*)³ (со всей очевидностью, оставляя статус «божественной» за философией, к которой должны быть сведены свободные науки). Этот идеал научности весьма заметно проявляется в пафосе рациональности, которым преисполнена первая книга трактата⁴. Собственно научна и сама цель этого произведения: от «чувственных следов» возвыситься к «сокровеннейшим тайникам». В еще большей степени эта античная культура (и культ) рациональности обнаруживается в других его сочинениях того же периода. К слову, в «Беседах наедине с собой» Августином делается вывод, что поскольку познание конечных вещей отличается от познания бесконечности Бога их определенностью как предметов, а не самой формой познания (пониманием) (*rerum tamen non intellectus dissimilitudine*), постольку именно разум должен показать Бога уму, как показывается солнце для глаз (*Promittit enim ratio... ita se demonstraturam Deum tuae menti, ut oculis sol demonstratur*)⁵. А это означает, что для Августина достоверность познания Бога не есть какая-то иная, нежели

¹ *De ordine. II. 5, 15.*

² *Ibid. II. 9, 26.*

³ *De musica. I. 2, 3.* Примечательно, что в «О порядке» Августин называет также «почти божественной» «силу и природу грамматики» (*De ordine. II. 17, 45*).

⁴ См.: *De musica. I. 4, 5–7; 6, 11–12.*

⁵ *Soliloquia. I. 6, 12.*

сама научная достоверность (как познаваемость разумом). В этом же отношении нельзя не упомянуть и о том, что хотя августиновские рассуждения могут принимать определенность, которую обычно (но не вполне понимающим образом) называют *мистической*¹, этот мистицизм, каким бы ни было его мировоззренческое содержание, является по своей сознательной форме философским, или *интеллектуальным*, и непосредственно связан с «мистицизмом» неоплатонической философии². И действительно, как указывал еще Гегель, «у неоплатоников выражение *мистическое* встречается вообще очень часто»³. Но у них оно означает: «заниматься спекулятивными понятиями»⁴, а *μυστήριον* – «вообще спекулятивную философию»⁵.

Есть, наконец, еще один момент в августиновской концепции научного познания, который характерен для античной духовной традиции. Позволим себе выразить его в форме хорошо известной латинской сентенции: *omnia praeclara rara*. Подобная элитарность науки, по мнению Августина, есть ее необходимая предпосылка. Мыслитель убежден, что лишь тот, кто способен, во-первых, подняться над чувственными образами вещей, а во-вторых, свести содержание всего корпуса свободных наук к простоте их субстанциального единства, оказывается достойным имени ученого и заслуживает божественного не только в форме

¹ В качестве примеров такого мистицизма на ум приходят прежде всего [если не считать высказывания в сочинении «О порядке» о том, что вышний Бог лучше познается неведением (*summo illo Deo, qui scitur melius nesciendo*) (*De ordine. II. 16, 44*)] пассажи из «Исповеди», в которых описываются «видение в Милане» (*Confessiones. VII. 10–17, 17–23*), и «видение в Остии» незадолго до смерти его матери (*Ibid. IX. 10, 24–25*).

² Дж. Кенни замечает, что в соответствии с наиболее влиятельным прочтением связи между мистицизмом и «Исповедью», представленным П. Анри (1938), мистический опыт как Милана, так и Остии воспроизводит схему созерцательного восхождения души в «Энеадах» Плотина» (Kenney J.P. *The Mysticism of Saint Augustine: Rereading the Confessions*. New York: Routledge, 2005. P. 4).

³ Гегель Г.В.Ф. Лекции... Т. 3. С. 144.

⁴ Там же. Т. 1. С. 131.

⁵ Там же. Т. 3. С. 144.

авторитета религиозной веры, но и для созерцания и понимания¹. Между тем, предупреждает Августин, упомянутые науки могут быть усвоены только при условии наличия дарования, возрастного преимущества, досуга и страстного желания к изучению². Вот почему этот путь развития духа не для всех, а лишь «для небольшого числа избранных умов»³.

От такого рода представления об элитарности свободной науки как абсолютной духовности⁴, свойственного античности, Средние века будут откращиваться. Так, уже Кассиодор в своих «Наставлениях» отказывается производить *liberalis* от *liber* как «свободного», превращая *свободные* искусства в «книжные»⁵. Позднее св. Григорий Турский, констатируя в своей «Истории франков», что «культура свободных сочинений пришла в упадок и даже совсем сошла на нет» (*decedente atque immo potius pereunte... liberalium cultura litterarum*), а также сообщая, что «философствующего риторика мало кто понимает» (*philosophantem rhetorem intellegunt pauci*), предпочитает излагать «простецким слогом» (*incultu effatu*)⁶. Впрочем, под такую «святую» простоту св. Григорий подводит мировоззренческое основание: «Зачем я боюсь своей необтесанности (*rusticitatem*), когда Господь Искупитель и Бог наш для уничтожения пустословия мирской мудрости избрал не ораторов, а рыбаков, не философов, а простаков (*non oratores*

¹ *De ordine. II. 16, 44.*

² *Ibid. II. 16, 44.*

³ Marrou H.-I. Op. cit. P. 186.

⁴ Вспомним Аристотеля с его критикой «обычно рабской природы людей» (*πολλαχῆ ἢ φύσις δούλη τῶν ἀνθρώπων ἐστίν*) и полаганием мудрости как «единственно свободной из наук» (*ὡς μόνην οὖσαν ἐλευθέραν τῶν ἐπιστημῶν*) в качестве божественной (*Metaphysica. 982b 28–30*).

⁵ «*Liber* говорится от *книги*, т.е. от извлеченной коры дерева» (*Liber autem dictus est a libro, id est, arboris cortice dempto atque liberato*) (*Institutiones. II. Praefatio. 4*).

⁶ Sammlung vulgärlateinischer Texte. 6 Heft. Auswahl aus den Werken des Gregor von Tours. Herausgeben von H. Morf. Heildelberg: Carl Winters Universitätsbuchhandlung, 1922. S. 2–3.

*sed piscatores, nec philosophos sed rusticos)?»*¹. Так, не должен ли был и Августин как христианский прозелит поддержать такую непосредственную религиозную точку зрения?

Именно так он и сделает². Правда, в «О порядке» он еще продолжает отстаивать самостоятельность традиции античной науки, и отвечает на возражения тех, кто выступает против философии, что Писание советует избегать не всяких философов, «а лишь философов мира сего, ибо есть другой – удаленный от здешних глаз – мир, который созерцается умом немногих здравых; и довольно того, что на это указал сам Христос, сказавший не “Царствие мое не от мира”, а “Царствие мое не от мира сего”»³. Потом, однако, в «Пересмотрах»⁴ он будет сожалеть о том, что в своем полагании двух миров – одного чувственного, а другого умопостигаемого (в чем, впрочем, как утверждал Августин, он исходил не из Платона и платоников, а из самого себя) – он дошел до того, чтобы считать, что в этом нас желал наставить даже Господь⁵.

¹ Sammlung vulgärlateinischer Texte... S. 4.

² К тому же в «О граде Божиим» он скажет: «В море этого века Христос послал с сетями веры немногих рыбаков, не образованных в свободных науках и в том, что к ним относится, не обтесанных, не сведущих в грамматике, не вооруженных диалектикой, не раздутых риторикой (*Ineruditos liberalibus disciplinis et omnino, quantum ad istorum doctrinas attingit, impolitos, non peritos grammatica, non armatos dialectica, non rhetorica inflatos*), и, однако же, из всякого рода уловил столь многих и удивительнейших, сколь и редчайших рыб, и даже самих философов» (*De civitate Dei. XXII. 5*).

³ *De ordine. I. 11, 32*.

⁴ Само название этого сочинения является весьма говорящим, ибо, как отмечает А.-И. Марру, в нем епископ Гиппон «с предельной строгостью преследует малейшие уступки традиционной культуре словесности» (Marrou H.-I. Op. cit. P. 358). В прологе к этому произведению Августин сразу объявляет самосуд в отношении всего того, что он написал «еще будучи надутым привычкой к светской образованности» (*adhuc secularium litterarum inflatus consuetudine*) (*Retractationes. Prologus. 3*). Кстати, в «Исповеди» он также признавался, что хотя в своих ранних сочинениях он уже и служил Господу, они «все еще выдают его напыщенную ученость» (*adhuc superbiae scholam... testantur*) (*Confessiones. LX. 4, 7*).

⁵ *Retractationes. I. 3, 2*.

Сожалеть он будет и о том, что высказал слишком много похвалы в адрес учения Пифагора¹, которое прежде называл «досточтимым и почти божественным» (*venerabilis ac prope divina disciplina*)². Сожалеть он будет и о том, что, хотя бы и в шутку, вспоминал о Музах как о богинях³. Однако для нас самое главное — это то, что христианский клирик Августин будет раскаиваться в том, что он некогда «придавал большое значение свободным наукам, тогда как многие святые в них весьма невежественны, а иные из тех, что в них осведомлены, не святые (*quas multi sancti multum nesciunt; quidam etiam qui sciunt eas, sancti non sunt*)»⁴.

В этой связи следует обратить особое внимание на письмо Августина своему «собрату», епископу Капуи Меморию (датируемое 408 или 409 г.), которое было написано в ответ на настоятельную просьбу прислать ему книги «О музыке», каковые епископ Гиппона обещал исправить (*quos emendaturum me esse promiseram*)⁵. В этом письме он напрямую подвергает критике самостоятельность «тех сочинений, которые рабы разнообразных страстей называют свободными»⁶ и, обращаясь к тем, кто, «будучи неправеден и нечестив, представляется самому себе образованным, как подобает свободному человеку (*qui cum sint iniqui et impii, liberaliter sibi videntur eruditi*)»⁷, указывает, что в науках, называемых свободными, от свободы есть только то, что разнообразно Христовой истине. Но с ней никак не согласуются «ни те бесчисленные нечестивые басни, которыми полны стихи пустых поэтов, ни напыщенные и изощренные выдумки ораторов, ни, наконец, лукавая болтовня либо тех философов, которые не познали Бога, или, познавши, не прославили Его как Бога, или не возблагодарили, но осуетились в умствованиях своих, и... называя

¹ *Retractationes. I. 3, 3.*

² *De ordine. II. 20, 53.*

³ *Retractationes. I. 3, 2.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Epistula 101. 1.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Epistula 101. 2.*

себя мудрыми, обезумели...»¹. А потому отныне Августин отказывается называть «свободными науками то пустословие и безумные выдумки, бессодержательный вздор и высокомерное заблуждение несчастных людей (*infelicitium*), которые не познали через Господа Иисуса Христа благодать Божию... и которые не ощутили того, что есть истинного в них самих»².

Подобным же образом Августин в «Исповеди» называет несчастным (*infelix*) человека, знакомого с «книгами мирской мудрости» (*libris saecularis sapientiae*) (т.е. со свободными науками), но не познавшего Господа³. При этом напомним, что если прежде для Августина человек не мог стать в этой жизни блаженным (*beatus*), не будучи, образованным в свободных науках (*eruditus*), то теперь, напротив, он убежден в том, что блажен уже тот, кто знает Господа, даже если он не знает ничего из того, что знает ученый. «Ведь тот, кто знает и Тебя, и науки, – исповедуется мыслитель, – блаженнее благодаря не им, а лишь Тебе...»⁴.

Мы, таким образом, вправе констатировать, что мировоззренческое обращение Августина стало реальным, так как если раньше оно как событие его жизни оставалось фактом, вне определенности которого оставалась независимой деятельность античного интеллектуала, то затем это событие было усвоено внутрь, стало необходимостью, тотальностью жизни, в границах которой осуществлялась отныне духовность обращенного.

¹ *Epistula 101. 2.*

² *Ibid.* Сходным по смыслу является и августиновский комментарий в «Пересмотрах» к его сочинению «О музыке», в котором он замечает, что те, кто неспособен постичь предметность трактата – «а именно то, каким образом, [начиная с] телесных и духовных, но изменчивых ритмов (*numeris*), достичь неизменных ритмов, которые пребывают в самой неизменной истине; [т.е. как] невидимое Бога созерцается через то, что сотворено воспринимаемым», но «однако же, живы верою Христовой, придут после этой жизни к еще более определенному и блаженному созерцанию. Те же, что способны, но не имеют веры во Христа, единого посредника между Богом и людьми, погибнут со всею их мудростью» (*Retractationes. I. 11, 1*).

³ *Confessiones. V. 4, 7.*

⁴ *Ibid.*

Религиозная эволюция африканца была всесторонней и изменила не только содержание, но и форму его жизнедеятельности. Так, если до своего крещения он оставил карьеру «продавца слов» (*venditoris verborum*)¹, дабы предаваться в деревне созерцательной жизни философа, являвшейся тогда для него идеалом, то после крещения и возвращения в Африку он через некоторое время был рукоположен в священники, а спустя еще четыре года назначен епископом. Как следствие, он был вынужден заниматься ежедневной практикой конечных церковных обязанностей, что, разумеется, не могло не служить затруднением в его теоретической работе. Так что, по его словам, «именно множество одолеваящих забот» (*curis videlicet multis et multum praevalentibus*)² не позволило ему выполнить данное Меморию обещание прислать все исправленные книги «О музыке». Однако что же он собирался в них исправлять?

Если исходить из того, что *было* сказано в письме к Меморию, то эти исправления должны были носить чисто технический характер и облегчить восприятие текста читателем или слушателем³. Если же предположить, что эти исправления касались содержательной стороны, то возникает весьма неопределенная ситуация, так как об этом в письме *не было* сказано ни слова. Не было об этом сказано и в том разделе «Пересмотров», который специально посвящен «О музыке». Тем более странно то, что в «Пересмотрах» разговор идет только о шестой книге как о той, что приобрела наибольшую известность; первые же пять и вовсе никак не упоминаются.

Нам, между тем, представляется, что здесь есть о чем поговорить, ибо разговор будет касаться вопроса, который принципиален не столько в отношении структуры трактата «О музыке», сколько в отношении его мировоззренческой целостности и научной связности. Проблема заключается в том, что при последовательном знакомстве с этим сочинением обнаруживаешь замет-

¹ *Confessiones. LX. 5, 13.*

² *Epistula 101. 1.*

³ *Ibid. 3.*

ное расхождение между первыми пятью книгами и шестой. Это расхождение – расхождение в «тоне» – настолько заметно, что А.-И. Марру посчитал невозможным, чтобы последняя часть работы была «из той же струи, что и первая»¹.

Дело даже не в том, что в предшествующих книгах Августин занимался «физикой» ритмики, а в шестой как в «самом их плоде» (*omnis fructus caeterorum*)² – ее «метафизикой», а в том, что тон произведения становится религиозным³. Свое мнение Марру подкрепляет следующими доводами. Во-первых, стихи, которые цитируются в качестве ритмических примеров в книгах с первую по пятую, заимствуются у языческих классических поэтов – Катутлла, Горация, Вергилия, а также из школьного учебника грамматика Теренциана Мавра. Единственный же пример использования стиха в шестой книге – стих из гимна св. Амвросия Медиоланского – имеет весьма религиозное содержание⁴. Во-вторых, в первых пяти книгах отсутствуют библейские цитаты, тогда как в шестой они изобилуют. В-третьих, и это – самое важное, шестая книга является выражением такого «умонастроения», которое никак не соответствует тому состоянию духа Августина, в котором были написаны первые пять книг.

Так, в первой же главе последней книги выясняется, что изучение в первых пяти книгах ритмов (чисел), связанных с временной длительностью, было не только затянутым, но «даже явно ребяческим» (*adeo plane pueriliter*) и более того – «пустословием» (*nugacitas*)⁵. Подобного рода эпитеты находятся в совершенном

¹ Marrou H.-I. Op. cit. P. 580.

² *De musica. VI. 1, 1; Epistula 101. 4.*

³ Еще раньше А.-И. Марру в отношении шестой книги трактата позволяет себе следующую характеристику: «Тон увещания понемногу становится более религиозным, более христианским. Мы переходим от Бога математиков, Бога философов и ученых к Богу Евангелия... Трактат начался во всецело школьной атмосфере... а заканчивается он в тот момент, когда голос философа, давно уже смешанный с голосом теолога, замолкает и уступает место молитве мистика» (Marrou H.-I. Op. cit. P. 297).

⁴ «Господь, Создатель всяческих» (*Deus Creator omnium*).

⁵ *De musica. VI. 1, 1.*

диссонансе с тем, как Августин называл музыкальное исследование в первой книге, т.е. с уже приводившимся именем «почти божественной науки»¹. Не забудем также и о том, что если в свою бытность вдохновленным «книгами платоников» Августин категорически определил такой порядок познания единого Бога, при котором пройденный путь человеческого образования (в данном случае – путь «грамматиков и поэтов») был безусловным, что прежде и выражалось в жестком правиле «или производить поиск порядком наук, или никаким образом не доискиваться» (*aut ordine illo eruditionis, aut nullo modo quidquam requirendum est*)², то в шестой книге епископ Гиппона увещевает тех, кто не образован для понимания таких предметов, но наставлен в таинствах христианской веры, чтоб они, перелетев над «всеми этими ребячествами» (*cuncta puerilia transvolaverunt*), не опускались до них (*ne ad ista descendant*)³. Ибо, как поясняет отец Церкви, эти пять книг были «написаны для тех, кто, будучи преданным мирской словесности (*litteris saecularibus*) и запутавшись во множестве своих ошибок, расточает свои дарования на глупости (*in nugis*)»⁴.

Сводя воедино факты этой внутренней дисгармонии произведения «О музыке», является естественным предположить, что либо Августин, завершая работу над ним уже в Африке, пишет последнюю книгу в совершенно ином мировоззренческом ключе, нежели предыдущие, либо он, написав сначала весь трактат в одном «тоне», подверг затем (в свой «церковный период») наиболее значимую, с его точки зрения, шестую книгу уже упомянутому в письме к Меморию «исправлению»⁵.

Для нас, однако, важно не то, какое из этих двух предположений имеет большее право на существование, а то, не привело ли религиозное обращение Августина, нашедшее свое отражение в рассмотренном «тональном» диссонансе частей этого труда, к тому, что и в научном отношении шестая книга должна была бы

¹ *De musica. I. 2, 3.*

² *De ordine. II. 17, 46.*

³ *De musica. VI. 1, 1.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Второй вариант как раз и поддерживает А.-И. Марру.

быть отнесена к зародившемуся духу христианства. Иными словами, перед нами встает вопрос, не есть ли трактат «О музыке» (хотя бы отчасти) – явление *новой* «христианской» науки¹? Ответ на него мы дадим в завершающей части первой главы.

1.2. ПРОБЛЕМА ПРЕДМЕТНОСТИ ТРАКТАТА «О МУЗЫКЕ» И ЕГО ИСТОРИЧЕСКАЯ КРИТИКА

Для того чтобы проникнуть в содержание этого аспекта, мы должны сначала вспомнить, что музыка (или ритмика вообще) непосредственно есть неопределенный для себя самого художественный опыт, понятие которого – вне его самого, а именно – в научном сознании. Только в нем возникает внутренняя определенность музыкального (ритмического) предмета, его различие с самим собой на практическую сторону, чувственное исполнение музыки (*cantus*) и теоретическую как собственно научную, мышление музыки (*musica*). Вначале, правда, такая теория еще бессознательно эмпирична, описательна, представляя собой воспроизведение в стихии своей всеобщности конечных определений музыкального опыта. Вместе с тем, именно потому, что научное сознание музыки уже есть непосредственно не опыт, а его снятие, оно тем самым полагает своим принципом всеобщность мышления.

В самом августиновском трактате свидетельством этому является несомненный приоритет *разума* над *авторитетом* (как содержанием еще только опыта, не имеющим достоверности разума). И поскольку только то сознание, что обнаруживает свой разум (*ratio*) и понимает его, признается за знание собственно, за науку, постольку сама эта наука не может иметь никакой другой цели, кроме той, чтобы целостность ее предмета была приведена

¹ К примеру (каковой далеко не единственный), в статье К. Феллерера «*Musica* среди *Artes Liberales*» утверждается, что в шестой книге изучаемого сочинения музыка получает «свой христианский смысл» (*ihren christlichen Sinn*) (Fellerer K.G. *Die Musica in den Artes Liberales // Artes Liberales. Von der antiken Bildung zur Wissenschaft des Mittelalters* / ed. J. Koch (Studien und Texte zur Geistgeschichte des Mittelalters). Leiden: E.J. Brill, 1959. S. 34).

к своему основанию (*ratio*), к разуму. Такой тип научного мышления вообще получил историческое название *метафизики*¹, так что августиновское сочинение «О музыке» по своей сути и есть не что иное, как ее метафизика.

Заметим, однако, что поскольку метафизика вообще есть еще только сущее мышление понятия, которое не есть для себя так, как оно есть в себе, постольку определенность его предмета не положена им как определенность самого же понятия, а дается научному сознанию извне, т.е. из формы, по отношению к которой оно непосредственно отрицательно, – из опыта. Для представления того, что с августиновской «музыкой» дело так и обстоит, достаточно заглянуть в его более раннее сочинение «О порядке», в котором для разума «телесная материя звуков» (*corporea vocum materia*), с одной стороны, не есть что-либо разумное в себе, и значит, его собственная форма, а лишь «презренная материя» (*materia vilissima*), заглушающая все божественное и вечное, а с другой, весьма противоречивым образом, – «лестница» (*gradus*) и «путь» (*via*) «к блаженнейшему созерцанию самих божественных вещей» (*ad ipsarum rerum divinarum beatissimam contemplationem*). Как результат, это противоречие становится лишь еще более определенным в заключительном тезисе раздела, посвященного музыке, где она называется наукой, причастной и чувству, и уму (*sensus intellectusque particeps*)².

Для того чтобы различие, сущее в определенности чувственного опыта, могло быть ассимилировано мышлением, последнее сообщает ему форму своей непосредственности – форму равенства (как абстрактного тождества). Вот почему *aequalitas* в трактате «О музыке» становится ведущим эстетическим принципом. Сам Августин по этому поводу выражается отнюдь не двусмысленно: «нет ничего в... чувственном, что доставляло бы нам удовольствие не равенством и подобием» (*nihil enim est... sensibillum, quod*

¹ О метафизике как типе мышления более подробно смотри гегелевскую «Энциклопедию философских наук», § 26–36.

² *De ordine. II. 14, 39–41.*

nobis non aequalitate et aut similitudine placeat)¹. Впрочем, равенство есть лишь момент абстрактной всеобщности в мышлении, а не всеобщее мышление как таковое. Напротив, как раз потому, что абстрактное тождество или «чистая» сущность сделаны принципом, исключается различенность и особенность ритмического явления. У Августина подобная отвлеченность обнаруживается в том, что к области музыки как *суждению слуха (aurium iudicium)* он равным образом относит и все то, что произносится и поется голосом (т.е. поэтические произведения – трагедии, комедии, разного рода хоры), и все то, что исполняется разного рода инструментами (флейтами, кифарами, лирами, кимвалами)². Иными словами, музыкальная предметность в августиновской метафизике возникает посредством абстрагирования от особенной определенности ее явления. Однако как раз поэтому само это различное и особенное становится отрицательностью метафизического мышления.

Непосредственной же формой отрицания метафизики вообще является *эмпиризм*. Он, как известно, возникает в качестве реакции научного сознания на отвлеченность всеобщего в метафизике и требование его обособления. При этом определенность такого мышления (как и в метафизике) вне его самого – в чувственности, по причине чего оно декларирует своим принципом чувственное восприятие, каковое в своей совокупности и есть опыт. Отталкиваясь от единичных явлений предмета, эмпирическая наука стремится, во-первых, формулировать их особенную закономерность. Во-вторых (что здесь принципиально), хотя такая форма науки и постулирует своим истоком единичность чувственного, сама, разумеется, остается мышлением и, значит, сознанием всеобщего. Следовательно, предмет для нее, даже перестав быть «потусто-

¹ *De musica. VI. 13, 38*. Эту мысль поддерживает и В.В. Бычков, также отмечающий, что для африканского епископа в ритмике именно *aequalitas* услаждает слух, отчего, «убежденный в абсолютности этого закона, Августин стремится все свести к нему и объяснить им» (Бычков В.В. Трактат Августина «De musica». У истоков средневековой эстетики числа и ритма // Августин: pro et contra. СПб.: Изд-во РХГИ, 2002. С. 678).

² *De ordine. II. 14, 39*.

ронней» областью вечно пребывающих сущностей, каковым он был для метафизики, все же есть совокупность (всеобщность) как «посюсторонний» мир преходящих, конечных явлений. Знание его непосредственно есть *история*. Именно поэтому эмпирическая форма науки в непосредственности своей есть историческая.

Весьма характерно, что поскольку античная наука негативно относилась к опыту¹ и преимущественным образом была метафизической, она не знала и не хотела знать ее мира как чего-то самостоятельного, а значит, и не могла быть его историей². В этой

¹ А.-И. Марру подтверждает в особенности отношения Августина к художественному опыту это общее положение. Так, хотя французский исследователь, ссылаясь на труд К. Свободы, и соглашается с тем, что у отца Церкви имеется своя эстетика как теория художественно-прекрасного, все же он это делает с той оговоркой, что нужно правильно понимать ту роль, которую она играет. «...она не служит для того, чтобы разумно обосновать (*fonder en raison*), оправдать художественный опыт (*justifier l'expérience artistique*); она служит для того, чтобы, напротив, выйти за его пределы (*transcender*). Эта пифагорейская эстетика, основывающая красоту на числе, служит для того, чтобы перейти от искусства к науке; она уничтожает в глазах человека обманчивое обаяние эстетической чувственности, сводя ее к рациональным элементам» (Marrou H.-I. Op. cit. P. 184).

² Здесь нельзя не вспомнить соображение А.-И. Марру, который, рассматривая «энциклопедизм» Августина, отмечает, что поскольку «опыт претит его строгому рационализму» (*l'expérience répugne à ce strict rationalisme*), постольку же ему противна и история. «Скажем об этом словечко мимоходом: философская культура святого Августина является решительно антиисторичной» (*nettement anti-historique*) (Marrou H.-I. Op. cit. P. 235). Сказанное, конечно же, не означает, что в античном научном сознании, в целом определяющемся метафизичностью, отсутствовало сознание историческое. Это, разумеется, не так и тем более потому, что именно в античности оно и возникает. Заметим, однако, что историческое в античности пребывало еще в ненаучной, лишь в опытной форме себя самого, и вовсе не имело той непосредственной самостоятельности, которую оно имеет для Нового времени. Ведь даже Августин, который, по мнению такого уважаемого отечественного специалиста, как Г.Г. Майоров, показательно возвысил ее в своей программе христианского образования (Майоров Г.Г. Формирование средневековой философии (латинская патристика). М.: Мысль, 1979. С. 233), изложенной им в работе «О христианском учении», признает, что вне Церкви история – предмет лишь детского образо-

связи примечателен тот факт, что в уже упоминавшемся письме к епископу Меморию Августин, давая оценку своему сочинению «О музыке», отмечает, что он не включил в свое рассмотрение ритмику стихов Давидовых псалмов, так как не знал ее. Это свое незнание ритмики псалмов гиппонский епископ объясняет, во-первых, тем, что он несведущ в еврейском языке, а во-вторых, тем, что переводчик не мог передать их ритмы, ибо иначе из-за необходимости соблюдать метр (*metri necessitate*) он при переводе отступил бы от истины более, чем позволяет смысл. «И все же, – говорит Августин, – я верю тем, кто знает толк в этом языке, что они состоят из *определенных ритмов (certis numeris)* (курсив наш. – А.Т.)»¹. Выражение «определенные ритмы» для нас представляет особенное значение как раз потому, что для Августина их определенность, точнее их *особенная* и стало быть конечная определенность значения, по всей очевидности, не представляла. Полагаем, что если бы это было не так, то он нашел бы для себя возможность выяснить определенность их ритмики, памятуя в особенности о том, какую важность псалмам он придавал в своем творчестве в целом.

Новая же наука, напротив, возникнув из отрицательного по отношению к метафизике и положительного по отношению к опыту принципа эмпиризма, является существенным образом исторической. Именно с точки зрения исторической (эмпирической) науки о музыке, как, впрочем, и филологии, и осуществляется в нашу эпоху критика августиновского трактата.

Здесь важно усвоить то, что поскольку «позитивная» наука (будь то музыковедение или же стиховедение) в своем эмпириче-

вания (*etiamsi praeter Ecclesiam puerili eruditione discatur*) (*De doctrina Christiana. II. 28, 42*). «Свободные науки», имевшие своей целью постижение всеобщих причин особенного, по определенности своего понятия, явленной для античного духа, не могли включать историю. Она не могла быть для этого духа наукой, ибо, как заметил еще Аристотель, уже поэзия превосходит над историей (*σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας ἐστίν*), поскольку первая занимается всеобщим (*τὰ καθόλου*), а последняя – единичным (*τὰ καθ' ἕκαστον*) (*Poetica. 1451b 5–7*).

¹ *Epistula 101. 4.*

ском подходе схватывает лишь момент особенности, конечности понятия, постольку его всеобщая определенность остается для нее непостижимой. Полагаем, что в таком свете оказывается совершенно ясным, почему весьма разноречивый сонм исследователей дружно не может признать в августиновских книгах о музыке своего предмета.

Первым из этой «плеяды» был, по видимому, Й.Н. Форкель, вынужденный признать, что в этой работе о музыке отца Церкви обнаруживается, «строго говоря, очень мало музыкального» (*findet sich in diesem Werke über die Musik genau genommen nur sehr wenig eigentlich musikalisches*)¹. Вестфаль и Россбах еще более категоричны: они утверждают, что в шести книгах о музыке из музыки не найти ничего (*Wir finden hier nichts von Musik*); и для них ясно: Августин мало что понимает в этом предмете (*Augustin versteht von der Sache gar wenig*)². Правда, по мнению Ф.-Ж. Фети, первая книга все же связана с музыкальным искусством, но оно излагается в общих и неясных терминах (*en termes généraux et vagues*), что не дает ничего полезного в отношении музыки как таковой. Более того, тщетно искать в этом произведении сведения об искусстве в эпоху, в которой жил автор. Поэтому в целом, заключает Фети, трактат «О музыке» не соответствует своему названию (*ne répond pas à son titre*) и является слабым произведением, едва ли достойным таланта его автора³. Недоразумением считает полагать, что августиновские книги о музыке посвящены предмету музыки, и крупнейший отечественный специалист в области античной эстетики А.Ф. Лосев (сам, как известно, знаток и «философ музыки»): «...относительно Августина надо заметить, что напрасно его указывают библиографы и историки античной музыки. Подобный курьез свидетельствует только о том, что ни-

¹ Forkel J.N. Allgemeine Geschichte der Musik: 2 Bände. Leipzig, Schwickertschen, Verlage, Bd. 2. 1801. S. 134.

² Westphal R., Rossbach A. Die Fragmente und die Lehrsätze der Griechischen Rhythmiker. Leipzig: Teubner, 1861. S. 19.

³ Fétis F.-J. Histoire générale de la musique depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours: 5 vol. Paris: Firmain Didot, T. 3ème, 1872. P. 536.

кто этого трактата Августина “О музыке” и в глаза не видал»¹. Наконец, Б. Бакуш, характеризуя предметность августиновского произведения и ставя перед самой собой вопрос о том, можно ли отнести его к музыкальному знанию (*Mais s'agit-il bien ici de savoir musical?*), отвечает, что этот вопрос мог показаться бы несуразным, если бы это сочинение не трактовало о чем угодно, только не о музыке. Вот почему и она не сомневается в том, что «О музыке» Августина – псевдо- или ложный трактат о музыке (*un faux traité de musique*)².

Оставляя на время в стороне собственно логическое объяснение такой критики (тем более потому, что в общем мы его уже дали), остановим свое внимание на том, что послужило фактическими, или «действующими», причинами нежелания историков признавать предметность августиновского произведения предметностью музыкальной. Первым, кто выявил такого рода обстоятельства, был сам Августин. Во все том же письме к Меморию епископ Гиппона признается, что в своем трактате он написал шесть книг, посвященных только ритму (*de solo ritmo*). Между тем, он в надежде на то, что у него будет свободное время, планировал написать еще шесть, особенным предметом которых был бы мелос (*de melo*). Однако после того, как на него легло бремя церковных забот, он уже не мог думать о продолжении данной работы³.

Таким образом, о гармонике, занимавшейся мелосом и составлявшей одну из частей традиционного учения о музыке в античности, в трактате и в самом деле нет ни слова. Это весьма разочаровывает таких исследователей, как Вестфаль и Россбах, замечаящих, что в шести книгах можно найти лишь «всякую всячину из метрики и ритмики» (*Allerlei von Metrik und Rhythmik*)⁴, и Фети, столь же раздосадованного тем фактом, что августиновские

¹ Лосев А.Ф. История античной эстетики: в 8 т. М.: Искусство, 1979. Т. 5. С. 517.

² Bakhouche B. Autour du *De Musica* de saint Augustin ou du nombre à Dieu // *Revista de Estudios Latinos*. 2006. № 6. P. 77.

³ *Epistula 101. 3.*

⁴ Westphal R., Rossbach A. *Op. cit.* S. 19.

книги трактуют о метре и ритме в версификации, да к тому же в той же «многословной и туманной форме» (*la forme verbeuse et vague*)¹. Более того, такой глубокий историк, как А.-И. Марру, полагал², что задуманный Августином проект написания книг о мелосе и вовсе был неосуществимым, так как святому отцу, прежнему грамматик-ритору, относившемуся к традиционной римской школе, восходящей к Варрону, объективно не хватало специального музыкального образования, отчего музыкальный трактат превращался в трактат о метрике.

Как бы то ни было, С. Корбен в труде «Церковь в обретении своей музыки», хотя и заявляет, что берет в рассмотрении творчества Августина в качестве гида А.-И. Марру, на деле занимает позицию, не совпадающую с позицией этого авторитета. С ее (С. Корбен) точки зрения, в античности вообще музыкальный теоретик занимался двумя вещами: природой интервалов, отмечаемых на монохорде, и словесным ритмом. Поэтому античный трактат о музыке был «на полпути между трактатом по грамматике и акустическим исследованием» (*à mi-chemin entre un traité de grammaire et une étude d'acoustique*)³. Сказанное наполо-

¹ Fétis F.-J. Op. cit. P. 536. Вдобавок Фети убежден, что сам Августин был невысокого мнения об этом сочинении и даже подверг его в письме к Меморию суровой критике (*il en a fait une critique sévère*). По правде сказать, не совсем ясно, что это за «суровая» самокритика, обнаруженная в письме Августина к другу-епископу. Августин, конечно же, говорит о том, что пять «технических» книг воспринимаются с трудом, «если не помогает тот, кто может не только распределить роли беседующих, но также озвучивать в произношении длительность слогов таким образом, чтобы их посредством слух мог четко воспринять роды ритмов, в особенности потому, что в некоторых [из них] примешиваются размеренные промежутки пауз, которые никак не могут быть услышаны, если чтец, декламируя, не доведет их до восприятия слушателя» (*Epistula 101. 3*). Однако, очевидно, что подобного рода «недостатки» относятся к внешней стороне работы, а никак не к ее содержанию, которое собственно и подлежит оценке.

² См.: Marrou H.-I. Op. cit. P. 267–273.

³ Corbin S. *L'église à la conquête de sa musique*. Paris: Gallimard, 1960. P. 190. Кстати, еще более определенное представление о подобной «междисциплинарности» античной музыки озвучивает и Ф. Хентшель, заме-

вину «оправдывает» Августина, ибо его аргументация осуществляется в стихотворном материале, т.е. в области «словесного ритма». И в самом деле, традиционные составляющие части музыки – ритм и гармония, причем ритм с необходимостью употреблялся и в смысле *стихотворного* ритма. Но именно поэтому вызывает недоумение то, что А.Ф. Лосев, характеризуя содержание трактата «О музыке» и замечая, что в нем имеется «очень интересное учение о поэтической ритмике, метрике и стихосложении», в сущности, говорит, что поскольку в нем нет ни слова о гармонике, постольку оно не может считаться относящимся к музыке «в античном смысле»¹. Лосевская отповедь представляется тем более удивительной, что даже такой «беспощадный критик» этого августиновского сочинения, как Р. Вестфаль, все же признавал (в каком-то нечаянном метафизическом озарении), что «сообразно с имманентным духом искусства» (*dem immanenten Geiste der Kunst gemäss*) (!) стихотворные стопы едины по своему движению с вокальными и инструментальными и суть те же, что и в древнем музыкальном искусстве².

Для историков, пожалуй, имеет также смысл принять к сведению соображения Р. Тальяферро, который в предисловии к переводу на английский язык августиновского трактата «О музыке» предлагает сравнить его прежде всего с одноименным (*Περὶ μουσικῆς*) трудом неоплатоника Аристида Квинтилиана³. У Ав-

чающий, что интеллектуальный универсум поздней античности структурирован иначе, нежели ныне, что также отражается в классификации наук. «Это, например, становится ясным в положении музыки между грамматикой, арифметикой и философией. Даже в этом смысле *De musica* – типичный позднеантичный текст» (Aurelius Augustinus, *De musica*. Bücher I und VI. Vom ästhetischen Urteil zur metaphysischen Erkenntnis. Lateinisch-deutsch, eingel., übers., und mit Anmerkungen vers. Von Frank Hentschel, Hamburg, 2002. S. VII).

¹ Лосев А.Ф. Указ. соч. С. 517.

² Westphal R. *Aristoxenus von Tarent. Melik und Rhythmik des klassischen Hellenenthums*: 2 Bde. Leipzig: Verlag von Ambr. Abel. Bd. 1. 1883. S. VII.

³ Т. Матисен, основательно исследовавший доксографию и содержание трактата Аристида, убежден, что его «floruit» приходится на конец III в.

густина, как замечает Р. Тальяферро, первые пять книг имеют дело с ритмом и метром, а последняя – с музыкой в ее космологическом и теологическом аспектах, что соответствует заключительной книге труда Аристиды. К тому же ненаписанные другие шесть книг должны были иметь дело с гармоникой. «Следовательно, – не без основания заключает Р. Тальяферро, – является серьезной ошибкой обвинять Августина... в том, что ему была неведома музыкальная чувствительность и ее теория, столь широко развитые в XIX в.»¹. Структурный план августиновской работы вполне очевиден и традиционен, вот почему замечания Марру по этому поводу совершенно неуместны.

Более того, для такого апологета августиновского сочинения, как Р. Тальяферро, в рамках традиции находится не только общая композиция работы, но и детали трактовки ритма и метра². Такое представление, пожалуй, далеко не однозначно. О какой традиции идет речь? Вряд ли о традиции римских грамматиков. Так, по этому поводу все те же Вестафаль и Россбах, напротив, называют работу «диковинной» (*wunderliche*). Авторы с немалой долей насмешки замечают, что в то время как метрические и грамматические сочинения современников и предшественников Августина почти все были компиляциями более ранних работ, «труд Августина – этого у него не отнять – полностью самостоятелен и оригинален. Причем для науки гораздо больше проку от тех компиляций из древних техников, нежели от августиновских рассуждений»³. На то, что «оригинальность» интерпретации Августином ритма и метра бросается в глаза (*la bizzarerie de l'ouvrage saute*

или на начало IV в. от Р. Х. См.: Mathiesen T.J. *Apollo's Lyre: Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*. Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press, 1999. P. 524.

¹ *The Fathers of the Church: A New Translation (Patristic Series)*. New York: Fathers of the Church, Inc., 1947. Vol. 4. Saint Augustine. *The Immortality of the Soul. The Magnitude of the Soul. On Music. The Advantage of Believing. On Faith in Things Unseen*. P. 161.

² *Ibid.*

³ Westphal R., Rossbach A. *Op. cit.* S. 19.

aix ueix), указывает и солидарный с Вестфалем Вайль¹. Отечественный музыковед Е.М. Двоскина тоже убеждена, что хотя августиновская концепция и вырастает из грамматической традиции, она все же оказывается «в вопиющем противоречии с дошедшими до нас трудами “*De arte metrica*”»².

Ясно поэтому, что Р. Тальяферро подразумевал иную традицию, а именно, Аристидову (по поводу каковой он и дает указание)³. Тем самым высказывается мнение, сообразно которому августиновская трактовка была результатом намеренной попытки реализовать чисто музыкальную науку ритмики вопреки «нравам целого племени грамматиков и риториков» (*against the usages of a whole tribe of grammarians and rhetoricians*)⁴. Еще раньше мысль о том, что Августин писал трактат не по (поэтической) метрике, а по музыкальной ритмике, развивал Ф. Америо⁵. А за четверть века до книги итальянского ученого, это соображение, пожалуй, впервые было высказано Ж. Ударом в заключение шести лекций (своего «свободного» курса по истории музыки), которые он посвятил анализу августиновского труда. Французский композитор и исследователь отмечал: «...в *De Musica* трактуется о чистой ритмике, т.е. о музыкальной ритмике. Говоря лишь о метре и стихе, автор ограничил бы (*l'auteur eût limité*) горизонт; говоря же о ритме, он его разограничил (*il l'illimité*), если мне позволят употребить такой неологизм»⁶. Однако, что это за «чистая ритмика», и в каком смысле она музыкальна, определимся несколько позднее.

¹ Weil H. *Etudes de littérature et de rythmique grecques*. Paris: Librairie Hachette et Compagnie, 1902. P. 141.

² Двоскина Е.М. *Античная теория ритма: трактат Аврелия Августина «De musica libri sex»*: дис. ... канд. иск. наук. М., 1998. С. 17.

³ *The Fathers of the Church*... P. 161, 162.

⁴ *Ibid.* P. 162.

⁵ Цит. по: Marrou H.-I. *Op. cit.* P. 269.

⁶ Houdard G. *Le De Musica de Saint Augustin // Guide musicale. Revue internationale de la musique et de théâtres lyriques*, 50^{ème} année, Numéro 11, Mars. 1904. P. 236.

Теперь же резюмируем изложенное до сих пор. В исторической критике трактата «О музыке» мы, во-первых, обнаруживаем негативное отношение к нему с точки зрения самостоятельной музыковедческой точки зрения; эта же негативность, во-вторых, проявляется к нему и со столь же самостоятельной позиции литературоведческой, стиховедческой. Что же касается попытки «оправдать» Августина (и «положительно» отнестись к особенности его интерпретации музыки), то она также определяется двумя моментами. Во-первых, она сводится к тому, чтобы отнести его к традиции, имеющей древнюю синкретическую определенность, в которой еще реально не различены, т.е. не положены в качестве самостоятельных аспекты особенности музыкального предмета (в каковом, в свою очередь, еще также нет реальной дифференциации на музыку в новом, или «современном», смысле и стих) и его всеобщности («чистая ритмика»). Во-вторых, она осуществляется в полагании самостоятельности именно аспекта всеобщности (который затем в истории музыкального предмета получил не вполне определенные названия *musica speculativa*, *musica contemplativa*, *musica arithmetica*), отчего ритмика, конечно же, становясь «чистой», все же перестает быть определенной каким-либо особым образом, т.е. перестает быть не только стихотворной, но и музыкальной.

В этом «немузыкальном», «несовременном»¹ смысле слова музыка не требует ни специфически музыкальной эрудиции (по поводу чего так сетовал А.-И. Марру²), ни следования грамматическому «авторитету», занимавшемуся стихотворной метрикой. Ведь *метафизика* музыки (или, если угодно, «метамузыка») и вправду непосредственно свободна от своей особенной, конечной

¹ О том, что музыка в августиновском смысле не есть музыка в современном смысле слова, отмечено Е. Кралевой (*il ne s'agit pas ici d'un traité de musique... dans le sens moderne du mot*) (Kraléva E. L'analogie de l'âme vers Dieu dans le De Musica d'Agustin // Musique et poésie dans l'Antiquité: actes du colloque de Clermont-Ferrand, Université Blaise-Pascal, 23 mai 1997. Textes réunis par G.-J. Pinault. Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2001. P. 97).

² Marrou H.-I. Op. cit. P. 273.

определенности, т.е. от «физики» своего явления¹. Эта «другая» музыка как «свободная наука»² была поэтому наукой не столько о ритме в его чувственной форме, сколько о ритме в принципе, о ритме как числе. Тем самым и реализуется поставленная Августином цель «свободной науки» музыки: переход от телесного к бестелесному (*a corporeis ad incorporea*).

В этой связи весьма примечательной оказывается позиция А.-И. Марру, который, словно нехотя, признает, что «хватка философа» (*la griffe du philosophe*) проявила себя уже в «технических» книгах (т.е. с первой по пятую): «Августин немало попотел (*se donne beaucoup de mal*), чтобы превратить это эмпирическое искусство (*art empirique*), каковым является метрика, в рациональную ритмику, достойную того, чтобы быть рассмотренной среди математических дисциплин; отсюда элементы арифметики, которые помещаются им в начало своего трактата, и метод, которому он следует в анализе метрических фактов (он конструирует их *a priori*, исходя из числовых определений)»³.

Следует, правда, заметить, что такая аритмологическая метафизика Августина в сумбуре представления историками положенного момента всеобщности музыкального предмета приводит порой к смешению его самого как метафизического и, следовательно, непосредственно *философского* основания и его определенности как *числа*. По этой причине иным может видеться, будто наука музыки Августина построена на «математических и философских принципах» (курсив наш. – А.Т.), как это полагает Б. Бреннан⁴, или, как высказывается Ф. Хентшель, даже *есть*

¹ В таком контексте вряд ли можно согласиться с Е. Двоскиной в том, что Августин ставил себе особенную цель написать «идеальный учебник по музыкальной ритмике», если удерживать за музыкальностью обычное для нас значение. Вместе с тем, нельзя не согласиться с автором в том, что Августин «сделал нечто совершенно иное и гораздо большее: он создал *идеальную теорию* ритма, являющуюся одновременно и своеобразной “ритмической философией”» (Двоскина Е. Указ. соч. С. 241).

² См.: Kraléva E. Op. cit. P. 99.

³ Marrou H.-I. Op. cit. P. 293.

⁴ Brennan B. Op. cit. P. 271.

«математическая и философская» дисциплина¹. Однако действительным принципом движения августиновской мысли в определенности ритма является философский принцип числа, а не число как предмет математики².

В указанном отношении необходимо отметить проницательность Е.М. Двоскиной, характеризующей трактат «О музыке» Августина как «целиком и полностью работу философа»³, отчего обычное среди специалистов деление книг августиновского трактата на философскую, или теологическую шестую, с одной стороны, и «технические» первые пять – с другой, представляется поверхностным⁴. И все же, какой бы *правильной* со стороны исследователя ни была дескрипция рассматриваемого сочинения как унифицирующей принципы стихотворной метрики (доказательством чего является стремление Августина выводить все метры из единого основания) и более того, как «логического завершения развития античной теории ритма»⁵, ее позиция остается вполне эмпирической, а потому в целом *не верна*. Дело в том, что в таком «понимании» всеобщность музыкального предмета (эстетики ритма) схватывается лишь непосредственно, т.е. в моменте ее абстрактности и как следствие еще только в противоположности моменту ее определенности, особенности, как мышление в противоположность чувственности, наука – искусству, теория – практике. И хотя Е.М. Двоскина признает «на словах», или

¹ Hentschel F. Op. cit. S. VIII.

² Допустимо (впрочем условно) согласиться с Б. Бакуш, когда она заявляет, что «музыка есть математическая наука по преимуществу», но как раз потому, что для Августина, как полагает французский исследователь, музыка призвана «превзойти все “математические науки” – арифметику, геометрию и астрономию» (Bakhouche V. Op. cit. P. 79) и быть наукой числа во всех его аспектах – природы и духа. Ведь в такой интерпретации музыка оказывается все той же метафизикой числа и, значит, его философией.

³ Двоскина Е.М. Указ. соч. С. 241.

⁴ Кстати, к мысли о том, что между упомянутыми книгами трактата в указанном аспекте нет того разрыва, который традиционно виделся прежде, так или иначе приходят и другие современные исследователи, например, Б. Бакуш (2006) и К. Шерер (2010).

⁵ Двоскина Е.М. Указ. соч. С. 249.

формально, *логичность*, а значит, *необходимость* той определенности трактата, в форме которой он был осуществлен, сама эта необходимость «на деле», или реально, имеет лишь внешний, исторический, характер (характер генезиса) и не раскрыта как внутренняя, как логическая же, необходимость предмета. Так, в заключении своей работы после пассажа, сообщающего о том, что августиновские музыкальные воззрения представляют собой чисто абстрактную систему, которая никак не должна соотноситься с реальной музыкальной практикой¹ и которая не может дать нам знания античной «практической музыки», автор, по-видимому, не желая «кончать за упокой», заявляет, что знакомство с ними все же «дает прекрасное представление об античной “теоретической музыке”, о том, как в античности “думали музыку”. И это ничуть не менее важно, ибо именно античная музыкальная *теория* и была тем драгоценным наследством, которое осталось европейской музыкальной науке после того, как голоса античных “практических музыкантов” навеки умолкли...»². Приведенные соображения обнаруживают целое «гнездо противоречий». Начнем с того, что в соответствии с контекстом под «практической музыкой» (кстати, не ясно, почему автор берет это выражение в кавычки) и «музыкальной практикой» следует иметь в виду *cantus* вообще, эстетику ритма как искусства (вне зависимости от особенной определенности стиха или же музыки в современном смысле слова). И сразу же возникает вопрос: знанием чего же еще, как не искусства ритма, может быть его наука как теория? Ведь если под «теорией» иметь в виду «прикладную “практическую теорию”» (как выражается Е.М. Двоскина и что представляет собой незатейливый оксюморон, являющийся на деле противоречием в определении), то такие правила относятся лишь к «эмпирическому искусству», как сказал бы А.-И. Марру, а не к науке как его мышлению. Более того, если наука ритма (теория) не должна у Августина в представлении Е.М. Двоскиной иметь отношения к его искусству (практике), то какое же она могла иметь содержание?

¹ Двоскина Е.М. Указ. соч. С. 241.

² Там же. С. 249.

И, наконец, в чем же именно состоит «драгоценное наследство», т.е. какой прок от знакомства с античной теорией ритма, с тем как «думали музыку», если все это лишено *реального* значения (значения реальности)? А. Венсан, также отмечавший, что «De musica» Августина является «сокровищем, сохраненным для нас временем» (*trésor que le temps nous a conservé*)¹, делал это обоснованно хотя бы потому, что использовал положения августиновской теории в особенных целях своей интерпретации Пиндара. У Е.М. Двоскиной же получается, что ценность августиновской концепции музыки заключается только в том, что она просто есть, что она «думалась», т.е. *мнилась*, но как только *мнение*, она есть лишь *мнимое*, и весьма странно, что ученый должен заниматься подобного рода пустяками, а не чем-то действительным, *реальным*.

Впрочем, *нереальной* августиновская эстетика ритма оказывается только в представлениях эмпирической точки зрения на музыкальную предметность. И так это потому, что сама эта точка зрения, будучи рефлексией лишь момента особенности его понятия, *не реализует* всей его целостности, осуществляемой в логическом рассмотрении. Именно в его суждении и получает свое оправдание августиновская метафизика музыки как историческая форма, определенная внутренней необходимостью ее понятия.

1.3. ФОРМА И СОДЕРЖАНИЕ ТРАКТАТА «О МУЗЫКЕ»

1.3.1. Диалогическая форма трактата

Вводя в свои размышления о соотношении платиновской и августиновской концепций, Ж. Гитон резонно замечает, что если духом учения называть то новое, что великая мысль приносит в мир, то нужно также признать, что дух никогда не возникает в своей «чистоте», ибо, чтобы произвести себя, он должен про-

¹ Vincent A.-J.-H. Analyse du traité de métrique et de rythmique de Saint Augustin, intitulé: De musica. Nouvelles considérations sur la poésie lyrique. Paris: Imprimerie Administrative de Paul Dupont, 1849. P. 4.

явиться в таких плоскостях мышления, которые существовали до него. Первой и наиболее явной из них является плоскость языка, литературной формы, которая навязывает духу определенные обороты и изгибы. «Небезразлично, выражается ли мысль в форме монолога, исповеди, наставления, или же в форме диалога, проповеди, диатрибы. Выбирая жанр, ты уже признаешь своих мэтров и связываешь себя с традицией...»¹.

Августиновский трактат «О музыке» был произведен в «плоскости» такой формы, как диалог, которая, как известно, имела в античности давнюю традицию, восходящую к Платону. Примечательно то, что диалогическая форма изложения имела для «раннего» Августина самостоятельную ценность. Так, ко времени создания «О музыке» африканцем уже был написан целый ряд диалогов, называемых «кассициакскими»², а именно: «Против академиков» (*Contra academicos*), «О блаженной жизни» (*De beata vita*), «О порядке», «Беседы наедине с собой». И хотя содержание этих диалогов определено «книгами платоников», сама их форма не была связана с его неоплатоническим учителем Плотинем, чья философская доктрина изложена отнюдь не диалогически. В рассматриваемом аспекте у прежнего ратора был совсем другой «мэтр» – Марк Туллий Цицерон. Поэтому, отдавая дань исторической справедливости, нужно, пожалуй, согласиться с точкой зрения М. Фоли, который указывает, что историки Августина, охотясь по следам неоплатонического влияния в творчестве гиппонского епископа, как правило, оставляют в тени его сознательную признательность римскому мыслителю, восхва-

¹ Guitton J. Le temps et l'éternité chez Plotin et saint Augustin. Paris: Boivin, 1933. P. 31.

² Кассициак (*Cassiciacum*) – местечко близ Милана, куда в 386 г. Августин, оставив свой пост, удалился на дачу ближайшего друга грамматика Верекунда, дабы предаваться «досугу христианской жизни» (*christianae vitae otium*) (*Retractatio. I. 1, 1*). Там он проводил время в философских беседах с окружавшими его родственниками и близкими людьми – сыном Адеодатом, матерью Моникой, родным братом Навигием, двоюродными братьями Ластидианом и Рустиком, учениками Лиценцием, Тригецием и другом Алипием.

ляемому на страницах все тех же диалогов как спасителя Рима и отца латинской философии¹. И в самом деле, даже если относиться к Цицерону снисходительно, видя в нем всего лишь «популяризатора», если не «вульгаризатора» философии в римской среде, Августин как бы то ни было испытывал в его отношении немалый пиетет и устами Лиценция в диалоге «Против академиков» называет его «тем, кем была зачата и усовершенствована философия на латинском языке» (*a quo in latina lingua philosophia et inchoata est, et perfecta*)². В этом же сочинении он от себя самого признается, что никоим образом не стал бы притязать на то, что бы он в какой-либо степени соответствовал Туллию в старательности, внимательности, таланте или учености (*nec mihi ullo pacto tantum arrogaverim, ut M. Tullium aliqua ex parte sequar industria, vigilantia, ingenio, doctrina*)³. Вот почему нет ничего удивительного в том, что Августин, имея перед собой такого по меньшей мере «литературного» авторитета, воспроизводит в своих ранних диалогах отличительную (от платоновской) цицероновскую композицию. Ее характерными признаками являются весьма пространные реплики, превращающиеся в целые речи (у Августина такими в особенности являются заключающие пассажи), и «сопроводительное» письмо, выполняющее роль предисловия или введения. Наконец, нельзя не заметить и того, что экспозиция диалогов неизменно предполагает деревенское уединение от мирских дел. У Августина это – миланское предместье Кассициак, у Цицерона – римское предместье Тускулан⁴.

¹ Foley M.P. Cicero, Augustine, and the Philosophical Roots of the Cassiciacum Dialogues // *Revue des Études Augustiniennes*. 1999. Vol. 45. P. 51.

² *Contra academicos*. I. 3, 8.

³ *Ibid.* III. 16, 36. Фоли, кроме того, подчеркивает августиновское преклонение пред фигурой Цицерона утверждением того, что христианский мыслитель более ста двадцати раз ссылается на него в своем «О граде Божием» (Foley M.P. *Op. cit.* P. 52).

⁴ Добавим: живость описания «места и времени» и иных условий бесед готовящегося к крещению обращенного породила в августиниане дискуссию относительно того, насколько эти диалоги являются «историчными», т.е. насколько описанное в них является отражением фактически про-

Если поэтому отталкиваться от таких диалогов, как «Против академиков», «О блаженной жизни» и «О порядке», то и в правду невольно признаешь резонность замечания уже упоминавшегося Ж. Гитона касательно того, что предсуществующие новому духу «плоскости мышления» (одной из которых является традиционная форма диалога), в которых он должен воплотиться, так или иначе «изменяют его»¹. В этой связи позволим себе выразиться образно: в Августине Кассициака плотиновская мысль пока что высказывалась цецероновским языком. Однако в трактате «О музыке» все меняется, и теперь уже новый дух преобразует ветхую плоть диалога.

исходивших разговоров и событий. Не вдаваясь в нюансы аргументации противоположных сторон, укажем, что к тем, кто так или иначе подвергал сомнению историчность кассициакских диалогов, относятся Р. Хирцель (*Hirzel R. Der Dialog: Ein literarhistorischer Versuch. Leipzig: Verlag von S. Hirzel, 1895. Bd. 2. S. 376–380*), А. Гудеман (*Gudeman A. Sind die Dialoge Augustins historisch? // Silvae Monacenses. Festschrift zur 50 jährigen Gründungsfeier des Philologisch-Historischen Vereins an der Universität München. München; Berlin: Oldenbourg Verlag, 1926. S. 16–27*), Дж. О’Мира (*O’Meara J.-J. The historicity of the early dialogues of saint Augustine // Vigiliae Christianae. 1951. Vol. 5. Issue 1. P. 150–178*); к тем же, кто ее поддерживал, – Д. Ольман (*Ohlmann D. De sancti Augustini dialogis in Cassiciaco scriptis. Strasbourg: Der Elsässer Druckerei, 1897. P. 13–27*), П. Альфарик (*Alfaric P. Op. cit. P. 400–406*), Й. ван Хэринген (*Haeringen J.-H., van. De Augustini ante baptismum rusticantis operibus. Groningae apud M. de Waal, 1917. P. 15–24*), Р. Филиппсон (*Philippson R. Sind die Dialoge Augustins historisch? // Rheinisches Museum für Philologie. 1931. Bd. 80. S. 144–150*), А.-И. Марру (*Marrou H.-I. Op. cit. P. 309*). Для нас, разумеется, эта проблема не имеет такого принципиального значения, поскольку в сочинениях Августина мы имеем дело с произведениями духа, художественного как минимум, философского как максимум, а не с историческими хрониками. И все же наиболее весомой представляется точка зрения Дж. О’Мира, заключавшего, что хотя многое в «кассициакских» диалогах имеет непосредственную связь с исторической фактичностью, «Августин свободно пользовался своей привилегией – требуемой им самим и признаваемой каждым – применять художественный вымысел» (*O’Meara J.-J. Op. cit. P. 178*).

¹ Guitton J. Op. cit. P. 31.

Не будем, правда, забывать, что форма августиновских книг о музыке остается именно диалогической, так как представляет собой беседу между двумя участниками – Наставником (*Magister*) и Учеником (*Discipulus*). Но при этом сразу же бросается в глаза то, что имена участников диалога являются лишь нарицательными, что, конечно же, заметно отличает трактат «О музыке» от предшествующих ему «цицероновских» диалогов, в которых собеседники имеют собственные имена¹. Быть может, подобная «обезличенность» разворачивающейся беседы вызвала желание персонифицировать принимающих в ней участие, отчего, например, согласно интерпретации, зафиксированной изданием монахов бенедиктинского ордена 1679 г., «Наставник» и «Ученик» соответствуют именам собственным самого Августина и его ученика Лиценция. Однако заметим, что такое допущение – совершенно несостоятельно. Главное основание для сомнения заключается здесь в том, что в трактате Ученик выведен молодым человеком, едва знакомым с азами стихосложения, отчего для него, например, составляет проблему то, как правильно подразделять слоги на краткие и долгие, и в чем он сам признается², тогда как в другом сочинении Августина – «О порядке» – Лиценций предстает небезыскусным поэтом и любителем прекрасного³, каковой факт засвидетельствован также в письме Августина к самому Лиценцию⁴.

Ясно, таким образом, что в то время как в «кассициакских» диалогах «историчность» дискуссий, а также «живость» и прорисовка характеров не только сохранены, но и являются непримен-

¹ И более того из письма Августина к епископу Меморию мы хорошо помним, что рассматриваемое сочинение и вовсе не было разделено на роли беседующих (т.е. на «Наставника» и «Ученика») (См.: *Epistula 101. 3*).

² *De musica. II. 1, 1*. Неосведомленность (*imperitia*) Ученика в версификации такова, что Ж. Удар даже предполагает, что он «притворяется» (*fait semblant*) (Houdard G. Op. cit. P. 236).

³ См., например: *De ordine. I. 2, 5; 3, 8*.

⁴ *Epistula 26*. Подробнее по этому поводу см.: Edelstein H. Die Musikanschauung Augustins nach seiner Schrift «De musica». Ohlau in Schlesien: H. Eschenhagen, 1929. S. 68.

ным художественным приемом, в «О музыке» обстояние дел с диалогической формой совершенно обратное: экспозиция отсутствует напрочь, драматический элемент также совсем не обнаруживается, а собеседники, как было отмечено ранее, деперсонифицированы. «Вместо общительной компании, которую мы застаем в [прежних] диалогах, – констатирует Б. Бреннан, – в *De musica* мы имеем анонимный обмен вопросами и ответами между учителем и учеником»¹. Вот почему он считает такой диалог «хотульным» (*stilted*)², а А.-И. Марру прямо называет его «фикцией диалога» (*la fiction du dialogue*)³.

Закономерен вопрос: что же послужило причиной того, что Августин в своем творчестве отказался от прекрасно разработанной художественной формы диалога, сведя ее лишь к внешней форме изложения, в которую содержание продолжает облачаться, похоже, только «по привычке»? Б. Бреннан допускает возможным объяснить это тем, что «Августин, составлявший обе стороны этой воображаемой беседы, в известном смысле вступал в диалог с самим собой, пытаясь сфокусировать свои собственные мысли (*as he sought to focus his own thoughts*)»⁴. По сути исследователь прав, ибо эта «фокусировка» есть не что иное, как обращенность мысли на себя саму, стремление определяться из себя самой и не зависеть от пусть «пластических», но все же еще случайных по отношению к ее всеобщности индивидов, в особенности которых она получает свое осуществление. Таким образом, лишь освобождая себя от традиционных условностей диалогического жанра, в котором не может быть систематического изложения философского развития мысли⁵, и как следствие «снимая» самостоятельный, личный характер беседы, мышление в творче-

¹ Brennan B. Op. cit. P. 276.

² Ibid. P. 272.

³ Marrou H.-I. Op. cit. P. 309.

⁴ Brennan B. Op. cit. P. 276.

⁵ Ср. с тем, что Гегель высказывает относительно диалогического способа изложения философии у Платона (См.: Гегель Г.В.Ф. Указ. соч. Т. 2. С. 126–129).

стве Августина «пролагало путь» к собственной самостоятельности, т.е. к тому, чтобы быть *наличным* в форме себя самого.

1.3.2. Содержание трактата по книгам

В отличие от множества других своих произведений Августин начинает книги «О музыке» без каких-либо предварительных вступлений, т.е. мы не найдем в нем ни «сопроводительного» письма или же посвящения, ни предисловия, ни введения. Автор сходу погружает читателя в материю рассматриваемого предмета: «Наставник: *Modus* – это что за стопа? Ученик: Пиррихий. Н.: Сколько в ней временных долей? У.: Две...»¹. Такое начало демонстрирует, как сказали бы сейчас, «пограничный» характер науки музыки, выявляющий ее связь с дисциплиной грамматики. Поэтому в первой книге Августин предпочитает исходно разграничить их предметы. Необходимость такого предприятия была обусловлена тем, что и та, и другая наука предоставляла учение о стопах, ритме, метре, которое, однако, в грамматике было неотделимым образом связано с учением о слогах, тогда как в музыке оно было свободно от этой особенной определенности. Кроме того, поскольку именно *Музам*² принадлежит «определенное всемогущество в пении» (*omnipotentiam quamdam canendi*), постольку все, что ни есть ритмического и художественного (*numerosum*

¹ *De musica. I. 1, 1*. Следует добавить, что Августин во второй книге «О музыке» показывает и «методологическое» различие музыки и грамматики, замечая, что первая основывается на *разуме*, тогда как вторая – на *авторитете* (*Ibid. II. 1–2, 1–2*).

² Иллюстрируя разумное происхождение науки музыки в сочинении «О порядке», Августин говорит, что «с благословения разума поэтами было измышлено... что Музы – дочери Юпитера и Памяти» (*poetis favente ratione... Iovis et Memoriae filias Musas esse confictum est*) (*De ordine. II. 14, 41*). Примечательно здесь то, что эта этимология по содержанию отнюдь не произвольна. Латинское *Memoria* соответствует греческим словам *Μνήμη, Μνημοσύνη*, каковые родственны слову *Μοῦσα*, восходящему таким посредством к общему индоевропейскому корню *mon-/men-/mn* – «мыслить; помнить» (см., например: Флоренский П.А. Столп и утверждение истины: в 2 т. М.: Правда, 1990. Т. 1. С. 200–203).

artificiosumque) в разного рода звуках, должно быть собственным предметом не грамматики, а музыки¹.

Далее, опираясь, по всей видимости, на Варрона², Августин дает дефиницию музыки как «знания благообразной размеренности» (*scientia bene modulandi*)³. При этом поскольку вообще размеренность называется «некоторым умением движения» (*movendi quaedam peritia*), постольку «размеренным», по мнению мыслителя, следует считать движение, «которое имеет целью самого себя, и потому самому себе довлеет»⁴. Примером такого самодовлеющего движения является *танец*, так как в нем движение частей тела осуществляется «не иначе, как затем, чтоб они двигались прекрасно и изящно»⁵.

¹ *De musica. II. 1–2, 1–2.*

² По крайней мере, Э. Хольцер убежден, что последующее определение имеет своим источником утраченный труд Варрона (см.: Holzer E. *Varroniana. Wissenschaftlichen Beilage zum Programm des Kgl. Gymnasiums in Ulm.* Ulm: Wagnersche Buchdruckerei, 1890. S. 6; 14; 15).

³ *De musica. I. 2, 1.* Нужно признать, что «варроновская» дефиниция музыки как *scientia bene modulandi* была широко распространена как в античности, так и в Средние века. С ней мы сталкиваемся уже в «Книге о дне рождения к Квинту Церелию» (*De die natali liber ad Q. Caerellium*) римского грамматика Цензорина (III в.), но ни он, ни Августин не считают нужным упомянуть источник этой формулировки. Кстати, в письме к Иерониму Стридонскому посвященном вопросу о происхождении души, Августин мимоходом дает несколько отличное определение музыки: «...музыка, т.е. знание и чувство благообразной размеренности» (*musica, id est scientia sensusve bene modulandi*) (*Epistula 166. 5, 13*). Как мы помним, Августин включал «чувство» (*sensus*) в определенность музыкального предмета и в сочинении «О порядке».

⁴ *De musica. I. 2, 3.*

⁵ *Ibid.* Все это августиновское рассуждение крайне примечательно в особенности потому, что его содержание в принципе было воспроизведено представителем «бури и натиска», писателем и теоретиком искусства К.-Ф. Морицом в его «Опыте немецкой просодии» (*Versuch einer Deutschen Prosodie*) (1786), который, пожалуй, впервые в Новую эпоху *мыслящим* образом отнесся к рассмотрению ритмической проблематики. К.-Ф. Мориц, впрочем, не только репродуцирует августиновскую мысль (пожалуй, сам того не зная; по крайней мере, он не упоминает имени святого отца), но и

представляет ее «порождающую» интерпретацию. Тезисы немецкого мыслителя таковы. Художественное чувство (*Empfindung*) выступило против рассудка (*Verstand*), используя в речи временную меру (*Zeitmaß*), посредством которой оно уравнивает значимость слогов и подчиняет их своей главной идее. С речью дело здесь обстоит так же, как с ходьбой. Обычная ходьба имеет свою цель вне себя, к которой стремится, не обращая внимания на то, являются ли отдельные движения закономерными или нет. Однако страсть (*Leidenschaft*), например, в радостных прыжках даже ходьбу обращает на саму себя, ибо ходьба уже не направляется к какой-либо цели, но совершается ради себя самой. Поскольку, таким образом, отдельные движения сохраняют равную важность, постольку образуется влечение размерить и распределить ставшее равным по своей природе. Так возник танец. Недостаток внешней цели или цели, к которой стремится телесное движение, должен быть с необходимостью возмещен, ведь нечто само по себе бесцельное никогда не может доставить удовольствия. Поэтому душа произвольно стремилась к тому, чтобы она как бы пред самой собой могла оправдать всецело бесцельное и непреднамеренное и сообщить себе его основание. Пожалуй, она долгое время стремилась тщетно, пока каким-то случайным образом несколько раз не последовало одно и то же чередование более медленных и более быстрых движений друг за другом. Это повторение связало внимание души, отпечаталось в памяти, стало предметом удивления и подражания. Преизбыток чувства прорвался, прежде всего, в тех артикулированных тонах, которые по сути не имели никакой цели, кроме себя самих. Человек никоим образом не чувствовал необходимости объясниться посредством какой-либо внешней потребности в них. Тем не менее он производил их так же, как и шаги в танце, т.е. в известной степени ради них самих. Так же и речь посредством взявшего верх над мышлением чувства обратилась в себя саму. Вследствие этого каждый слог стал равным по ценности другому и превратился в некоторое существующее для себя самого целое, которое на слух как бы исчислялось, а также отмерялось, принимая во внимание промежутки времени, который требовался для произношения каждого особенного стечения тонов. Сначала душа считала и измеряла пока еще только случайным образом, не думая о том, что она желала считать и измерять, пока, возможно, несколько раз друг за другом один долгий и два кратких слога, и затем снова один долгий и два кратких не стали измеряться по отношению друг к другу, и повторение этого опять-таки не связало внимание души, не запомнилось, и постепенно не преобразовалось в закономерное стихосложение (*Versbau*) (см.: Moritz K.-Ph. Versuch einer Deutschen Prosodie. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973. S. 28–33).

Вместе с тем необходимо помнить и то, что не все «размеренное» является благообразным. Дело в том, что может стать и так, что размеренность будет доставлять удовольствие и тогда, когда этого делать не следует. Поэтому-то одно дело размеренность вообще, и другое – благообразная¹ размеренность. Следовательно, художественно ритмичное благообразно лишь тогда, когда уместно². И тогда как «размеренность [вообще] относится к любому певцу, лишь бы он не ошибался, соразмеряя слова и

¹ Ср. также с тем, что Аристид Квинтилиан в первой книге своего сочинения «О музыке» определяет эту науку как «знание уместного в звуках и телесных движениях» (*γνώσις τοῦ πρέποντος ἐν φωναῖς τε καὶ σωματικαῖς κινήσεσιν*) (I. 4, 22–23).

² Вполне допустимо, что мысль о том, что художественно ритмичное (*artificiose numerosum*), т.е. вообще прекрасное (*pulchrum*), может не быть вместе с тем уместным (*aptum*), является отголоском содержания утраченного раннего трактата Августина «О прекрасном и уместном» (*De pulchro et apto*). Нечто подобное мы обнаруживаем у Августина и в сочинении «О порядке»: «Ведь если нарисовать Венеру с крыльями, а Купидона одетым в паллиум, то, очевидно, что, несмотря на удивительное движение и соположение членов тела, это изображение оскорбит не глаза, но через глаза – дух» (*De Ordine. II. 11, 34*). Там же, чуть далее, он высказывается еще более определенно: «не в одном и том же смысле мы говорим: разумно звучит и разумно сказано» (*rationabiliter sonat, et rationabiliter dictum est*) (*Ibid.*). У. Эко утверждает, что проводимое Августином различие между «прекрасным» и «уместным» перешло впоследствии ко всей схоластике. Сам же Августин, по мнению итальянского ученого, заимствовал его у Цицерона (см.: Эко У. Искусство и красота в средневековой эстетике. СПб.: Алетейя, 2003. С. 27). В общем же надо признать, что сопоставление прекрасного и уместного было довольно традиционной темой античной эстетики. Эта проблема была уже четко поставлена Платоном в диалоге «Гиппий Большой» (293e – 304a) в соотношении категорий τὸ καλόν и τὸ πρέπον. Особенно примечательным это сопоставление оказывается у Плотина (*Enneadae. III. 2, 17*): «В том целом [все] уместно и прекрасно, в котором каждый делает то, что ему положено, хотя бы ему было предписано производить дурные звуки во тьме и в преисподней, ибо в том месте прекрасно, чтобы звуки были такими» (*γὰρ ἐν τῷ ὅλῳ τὸ πρέπον καὶ τὸ καλόν εἰ ἕκαστος οὐ δεῖ τετάξεται φθεγγόμενος κακὰ ἐν τῷ σκοτῶ καὶ τῷ ταρτάρῳ: ἐνταῦθα γὰρ καλὸν τὸ οὕτω θφέγγεσθαι*).

звуки; благообразная же размеренность относится только к этой свободной науке (*ad hanc liberalem disciplinam*), т.е. к музыке»¹.

Далее, наконец, Августин разбирается с тем, какое значение в дефиниции музыки имеет определение знания (*scientia*). Сначала он указывает, что тот, кто, ведомый чувством, подобно соловью поет благообразно, но, будучи вопрошенным о ритмах или же промежутках тонов, не сможет ничего сказать, знанием не владеет². Тем самым, Августин исключает из числа знатоков музыки музыкальных исполнителей, ибо последние, несмотря на врожденное от природы музыкальное чувство³, а также некоторую способность подражания и приобретенный телесный навык, конечно же, «не удерживают в чистоте и истине ума самую суть то-

¹ *De musica. I. 3, 4.*

² *Ibid. I. 4, 5.*

³ Августин отмечает, что хотя несведущая толпа (*imperita multitudo*) и не знакома с искусством музыки (*ars musica*), она «освистывает флейтиста, производящего негодные звуки, и вместе с тем аплодирует тому, кто благообразно поет, и, наконец, чем сладостнее он поет, тем больше она приходит в волнение». Как полагает отец Церкви, подобное оценочное суждение «происходит по природе (*natura id fieri*), которая наделила каждого чувством слуха» (*De musica. I. 5, 10*). Это положение Августина интересно еще и потому, что обнаруживает свою близость Цицероновым рассуждениям. Для иллюстрации приведем один пассаж из его сочинения «Об ораторе»: «Пусть никто не удивляется, как это толпа несведущих (*vulgus imperitorum*) может, слушая, замечать такое, ибо во всяком роде, как и в этом, имеется великая и невероятная сила природы (*vis naturae*). Ведь каждый каким-то тайным чутьем (*tacito quodam sensu*) без какого-либо искусства или разума (*sine ulla arte aut ratione*), которые должны быть в искусствах и относящихся к ним предметах, различает правильное и дурное; и если они также судят о картинах, изваяниях и других произведениях, для понимания которых они меньше снабжены природой, то тем большая способность суждения обнаруживается у них в отношении слов, ритмов и звуков; ибо все это укоренено в общих чувствах, и природа никого не пожелала полностью лишить причастия подобным вещам... Как же мало тех, кто владеет искусством ритмов и размеров! Но если в них слышно хотя бы малое нарушение, так что они становятся или короче при стяжении, или длиннее при растяжении, то весь театр шумно возмущается» (*De oratore. III. 50, 195–196*). См. также его *Paradoxa stoicorum ad Brutum. III. 26*.

го, что они представляют и показывают»¹. Тем более потому не являются такие «музыканты» представителями свободной науки музыки, что они почитают свое искусство не ради него самого, но ради внешних благ².

Определив предмет и разобрав дефиницию музыки, Августин переходит к изложению сути. Для этого он приступает к рассмотрению числовых соотношений временной длительности движений. Исходя из традиционной для античности точки зрения о предпочтительности меры и предела в сравнение с бесконечным и беспредельным, Августин последовательно подводит к тому,

¹ *De musica. I. 4, 8.*

² *Ibid. I. 6, 12.* В общем такое уничижительное отношение Августина-музыканта (*musicus*), «ученого-теоретика», к чувственной стороне искусства, к его «практике» как деятельности певца (*cantor*) и театрального паяца (*histrion*) является вполне традиционным как для всей античной культуры, так и для средневековой образованности. Так, например, в стихотворных «Правилах ритмики» (*Regulae rhythmicae*) музыкального теоретика XI в. Гвидо Аретинского говорится буквально следующее:

*Musicorum et cantorum magna est distantia:
Isti dicunt, illi sciunt, quae componit musica.
Nam qui facit, quod non sapit, diffinitur bestia.*

*Меж певцом и музыкантом разница великая:
Тот поет, а этот знает, что слагает музыка.
Кто ж не ведает, что сделал, – тварь лишь неразумная.*

Что же касается философского учителя Августина – Плотина, то и он не ставил искусство высоко, видя в нем лишь символ истины, отчего он говорил, что оно подражает, «творя темные и бессильные подобия» (*ἀμιμδρᾶ καὶ ἀσθενῆ ποιούσα μιμήματα*) (*Enneadae. IV. 3, 10*). И хотя, по Плотину, музыкант (не как теоретик, а как любитель художественно прекрасного) даже оказывается ступенью в восхождении к божественному Первоначалу, все же поскольку исходная стадия его возведения – это еще только чувственные звуки, ритмы и образы, из которых он должен научиться удалять материю, постольку ему еще предстоит узнать, что волновавшая его гармония – существенно умопостигаемая, и усвоить «логосы философии», посредством которых он удостоверится в этом (*Ibid. I. 3, 1*).

что те движения, которые соотносятся друг с другом в определенном числовом измерении, должны предпочитаться тем, что не соотносятся. Первые он называет «рациональными» (*rationabiles*), вторые – «иррациональными» (*irrationabiles*)¹. Из рациональных те, что соотносятся как равные, должны предпочитаться неравным. Из последних одни, что соотносятся как два и четыре или же шесть и восемь, которых Августин называет «единочисленными» (*connumeratos*), поскольку в них может быть определено, какой своей частью большее равно меньшему или превосходит его, должны предпочитаться другим, что соотносятся как три и десять или четыре и одиннадцать, которых он соответственно называет «разночисленными» (*dinumeratos*)². В свою очередь единочисленные подразделяются на «сложные» (*complicati*), в которых большее получается умножением меньшего, как, например, два и один, четыре и два, и «сескватные» (*sesquati*)³, в которых два числа соизмеряются так, что какой частью большее превосходит меньшее, столько частей оно содержит по отношению к меньшему, как, например, три и два, четыре и три⁴.

Однако несмотря на вполне определенную соизмеримость рациональных движений, Августин указывает, что они могут продвигаться до бесконечности, если только не будут опять-таки заключены в некотором отношении, которое возвратит эту бесконечность к определенной мере и установит ей нерушимую форму. Для решения этой задачи о ритмичных движениях (*de numerosis motibus*) мыслитель считает необходимым спросить

¹ Если быть педантически точным, то *rationabiles* – «постижимые разумом», а *irrationabiles* – «не постижимые разумом».

² *De musica. I. 9, 15–16.*

³ Буквально слово *sesquatus* требовалось бы передавать на русский как «полуторный». Однако, если следовать за самим Августином, то далее по тексту выясняется, что имеется в виду соотношение не $1,5 / 1$, а $n + 1 / n$, каковому при переводе на русский невозможно найти адекватный термин, отчего приходится транслитерировать латинский.

⁴ *Ibid. I. 10, 17.*

сами числа (*numeros*)¹, т.е. приступить к рассмотрению числовых начал².

Прежде всего, Августин замечает, что всякое число, хотя и продвигается до бесконечности, все же, достигая десятичного определения, как бы возвращается к началу чисел – к единице. Основание этому он видит в следующем. Всякое целое число должно иметь начало, середину и конец, отчего единица и двойка не суть числа в собственном смысле, но начала. При этом единица есть начало, из которого, а двойка – *через* которое возникают все числа. Тогда первым целым нечетным числом будет тройка, совершенство которой определяется тем, что она есть единство двух начал. И даже более того: совершенство тройки определяется тем, что она есть целое, так как содержит начало, середину и конец³. Однако только в первом целом четном числе – четверке – обнаруживается красота пропорции, состоящей в том, что в ней

¹ Здесь и далее текст «О музыке» выявляет близкое знакомство Августина посредством его прежних неоплатонических штудий с пифагорейским учением, каковое он, как мы помним, устами Алипия называет в диалоге «О порядке» «досточтимым и почти божественным» (*De ordine. II. 20, 53*). Христианскую же мистику числа мы обнаруживаем, например, в его крупнейшем (наряду с «О граде Божиим») трактате «О Троице» (см.: *De Trinitate. IV. 4–6*).

² *De musica. I. 11, 18–19*.

³ *Ibid. I. 12, 20*. Кстати, любопытно сравнить эти (пифагорейские, по своей сути) рассуждения Августина с теми свидетельствами, которые мы обнаруживаем, например, у Аристотеля в его сочинении «О небе»: «...как говорят пифагорейцы, всё и вся определяются тремя: конец же, середина и начало образуют число целого и к тому же число тройки» (*τὸ πᾶν καὶ τὰ πάντα τοῖς τρισὶν ᾠρίσται· τελευτὴ γὰρ καὶ μέσον καὶ ἀρχὴ τὸν ἀριθμὸν ἔχει τὸν τοῦ παντός, ταῦτα δὲ τὸν τῆς τριάδος*) (*De caelo. 268a 11–14*); а также у Порфирия в его «Жизни Пифагора» (51–52): «Так, все, что в природе вещей имеет начало, середину и конец, они по такой его природе и виду называют Троицей, и все, в чем есть середина, считают троичным, и все, что совершенно, – тоже; все совершенное, говорят они, исходит из этого начала и им упорядочено, поэтому его нельзя называть иначе чем Троицей; и, желая возвести нас к понятию совершенства, они ведут нас через этот образ» (Порфирий. Жизнь Пифагора // Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. М.: Мысль, 1986. С. 424).

среднее пребывает в согласии с крайними, так как дважды два есть столько же, сколько один и три. Поэтому как в числе три, состоящем из единицы и двух, превосходно то, что оно стоит после одного и двух, в четырех превосходно то, что по счету оно после одного, двух и трех и состоит из одного и трех или из дважды двух. Больше такого согласия в числах не наблюдается, поэтому Августин заключает, «что от одного до четырех имеет место быть продвижение в собственном смысле слова»¹. Поскольку же сложение этих четырех чисел дает десять, и, считая, мы продвигаемся от одного до десяти и затем возвращаемся к единице, постольку он полагает поставленную задачу решенной.

Завершив рассмотрение числовой теории, Августин возвращается к обсуждению движений, собственно относящихся к области науки музыки, при этом делает замечание, что наши чувства могут воспринять не все благообразно размеренные движения², поэтому прежде исследования «тайников» музыки, нам надлежит пойти по ее чувственным следам³, чему и посвящаются четыре последующие книги.

Эти «следы» Августин рассматривает в стихосложении, в чем нет ничего удивительного, ибо античная музыка несмотря на довольно развитое наличие инструментальной, выражалась, главным образом, в стихе. Поэтому соотношение длительностей движений проводится через сопоставление длительностей слогов. Следуя за «древними», Августин наделяет краткий слог условной длительностью в одну временную долю (*unum tempus*), и «по-

¹ *De musica. I. 12, 25.*

² Ср. с тем, что говорит Аристотель в «Поэтике» о невозможности эстетического восприятия художественного произведения, если в нем из-за величины последнего утрачивается ощущение его единства и цельности: «...подобно тому, как от тел и живых существ требуется, чтоб они имели такую величину, которая бы легко обзревалась, от речей требуется, чтобы они имели такую длину, которая бы легко запоминалась ...» (*ὥστε δεῖ καθάπερ ἐπὶ τῶν σωμάτων καὶ ἐπὶ τῶν ζώων ἔχειν μὲν μέγεθος, τοῦτο δὲ εὐσύνοπτον εἶναι, οὕτω καὶ ἐπὶ τῶν μύθων ἔχειν μὲν μῆκος, τοῦτο δὲ εὐμνημόνευτον εἶναι*) (*Poetica. 1451a 2–5*).

³ *De musica. I. 13, 28.*

сколькx так же, как в числах, первое продвижение происходит от одного к двум, в слогах мы продвигаемся от краткого к долгому, постолькx долгий должен состоять из двух временных долей» (*duo tempora*)¹.

Стопами он называет, опять-таки сославшись на «древних»², сочетания слогов (или звуков), находящихся в числовых отноше-

¹ *De musica. II. 3, 3.* Это положение ритмической теории Августина находится в необходимом соответствии с его арифметическими представлениями. То, что здесь Августин называет *unum tempus*, т.е. *одной временной долей*, является, во-первых, условностью, впрочем, такой, о которой должно быть известно даже школьникам, ибо, как свидетельствует в своем «Ораторском установлении» римский ритор I в. Марк Фабий Квинтилиан, «даже дети знают, что долгий слог состоит из двух временных долей, а краткий – из одной» (*longam esse duorum temporum, brevem unius etiam pueri sciunt*) (*Institutio Oratoria. IX. 4, 47*); а во-вторых (и это главное), получает свое основание в умопостигаемой числовой сфере. Так, в письме к своему другу Небридию Августин сообщает, что умопостигаемое число (*numerus ille intellegibilis*) не может быть распущено за пределы монады (*non cum licet ultra monadem risolvere*). Очевидно, что Августин употребляет здесь философский греческий термин «монада» (*μόναδος, -ᾰδος*) как раз для того, чтобы, подразумевая его противопоставленность обыденному латинскому «unum», подчеркнуть логический смысл единицы в противоположность той бесконечной раздробленности, которая, по мнению Августина, характеризует чувственно воспринимаемое число (*sensibilis numerus*), являющееся «ни чем иным, как количеством телесного или тел» (*quid est aliud sensibilis numerus, nisi corporeorum vel corporum quantitas?*) (*Epistula 3. 2*).

² Ссылка Августина на «древних» (*veteres*) здесь, по меньшей мере, не вполне определена, ибо остается не совсем ясным, кого же именно он имеет в виду. Дело в том, что августиновская дефиниция стопы как такого сочетания (*collatio*) слогов (*syllabarum*) или звуков (*sonorum*), «в котором они сопоставляются таким образом, что выявляют в себе числовые соотношения» (*qua sibi iam conferuntur ut habeant ad se aliquos numeros*), является во многом оригинальной. Впрочем, отчасти схожую с ней дефиницию мы находим в «Искусстве грамматики» (*Ars Grammatica*) другого уроженца Африки Мария Викторина, в соответствии с которой: «Стопа – это определенная мера слогов, посредством которой познается вид всего метра, состоящая из арсиса и тезиса (*certus modus syllabarum, quo cognoscimus totius metri speciem, compositus ex sublatione et positione*)» (*Grammatici Lati-*

ниях, рассмотренных ранее¹. Как он полагает, продвижение стопы согласно числовому закону должно происходить до четырех слогов, т.е. этот закон сохраняет свое значение и здесь², отчего

ni: ex recensione Henrici Keilii. Vol. 6. Scriptores artis metricae. Lipsiae in aedibus B.G. Teubneri, 1874. P. 43). Нечто подобное обнаруживается и в сочинении, озаглавленном «Искусство Палемона о метрическом установлении» (*Ars Palaemonis de metrica institutione*), где говорится, что стопа – это «соположение двух, трех или даже четырех слогов сообразно основанию своего же метра (*compositio duarum vel trium aut etiam quattor syllabarum secundum rationem sui cuiusque metri*)» (Ibid. P. 207). У наиболее авторитетного Элия Доната (IV в.) в «Искусстве грамматики» она – «определенное исчисление слогов и временных долей (*syllabarum et temporum certa dinumeratio*)» (Grammatici Latini: ex recensione Henrici Keilii. Vol. 4. Probi Donati Servii qui feruntur de arte grammatici libri, Lipsiae in aedibus B.G. Teubneri, 1864. P. 369). Вряд ли, однако, Августин мог бы назвать этих латинских грамматиков – почти его современников – «древними». Более плодотворным для исследования было бы сопоставление его теории с традицией, идущей еще от ученика Аристотеля Аристоксена (IV в. до Р.Х.), каковая во времена христианского мыслителя по праву должна была считаться древней. С одной стороны, в той части, которая трактует о ритме в собственном смысле, т.е. о ритме «в себе» (*an sich*) или о ритме словно об «абстрактных, математических величинах» (*gleichsam abstrakte, mathematische Grössen*), как выражается Р. Вестфаль (Westfall R. System der Antiken Rhythmik. Breslau: Verlag von F.E.C. Leuckart, 1865. S. 1; 136), концепция Аристоксена исходит из метрических оснований, конгениальных также и августиновской. Хотя и здесь в интерпретации структуры стопы обнаруживается расхождение (подробнее см.: *De musica. V. 11, 24*). У Аристоксена, однако, имеется и та часть, которая трактует не о ритме как таковом, но о *ритмопей* (*ῥυθμοποιία*), т.е. о ритмическом исполнении, где допускаются не только рациональные, но также и нерациональные (иррациональные) стопы. Различие состоит в том, что соотношение частей внутри нерациональной стопы «рационально» несоизмеримо. Такие стопы исключаются Августином из науки музыки как «чистой» ритмики.

¹ *De musica. II. 4, 4.*

² *Ibid. II. 4, 5.* Августиновская аритмология четверки, впрочем, нам уже известна (см.: *Ibid. I. 12, 22–26*). Однако следует заметить, что числовой пафос Августина не всегда однозначно определен. В другом своем трактате – «О Троице» – Августин с еще большим, пожалуй, вдохновением будет описывать совершенство числа шесть, «изменив» своим прежним пристрастиям к числу четыре. Так, и в трактате «О музыке» он *ad libitum*

стопы подразделяются на двусложные, трехсложные и четырехсложные. Произведя дедукцию стоп, порядок выведения которых определялся постулатом движения от единицы к двойке (от простого и цельного к сложному и многому), Августин задается проблемой сочетания стоп. Подобному тому, говорит он, как сочетанием слогов получаются стопы, сочетанием стоп получается стих. Однако и это сочетание не может быть бесконечным и беспорядочным, отчего и ему должна быть установлена мера в соответствии с определенным основанием¹. Для этого сначала необходимо разобраться с тем, какие стопы позволительно и должно сочетать друг с другом. Поскольку исходным эстетическим правилом является предпочтительность равенства и подобия, постольку стопы могут сочетаться, в первую очередь, со стопами одного и того же рода и названия, а во вторую – с теми, что имеют то же количество временных долей². Этого правила, однако, оказывается недостаточно, и сочетаемость стоп зависит также от внутреннего соотношения стопы, т.е. от соотношения частей стопы – арсиса и тезиса, на первый из которых приходится повышение, а на второй – понижение ритмического удара³. Как и в отношениях остальных родов ритмических движений, здесь также наиболее предпочтительным является равное, затем сложное одного к двум, затем сескватное двух к трем и, наконец, трех к четырем. Если же части стопы соотносятся как один к трем, как у амфибрахия, то хотя такое соотношение является сложным (а значит, рациональным), все же поскольку «составляющие его части не связаны друг с другом в порядке чисел, ибо после одного идет не три, но три отделено от одного числом два»⁴, постольку такая стопа должна быть исключена из сочетания.

перейдет от «закона четырех» к «превосходности», «благородству», «предпочтительности» стихов именно из *шести* стоп (см.: *De musica. V. 10, 20; 11, 23–24; 12, 25*).

¹ *Ibid. II. 7, 14.*

² *Ibid. II. 9, 16.*

³ *Ibid. II. 10, 18.*

⁴ *De musica. II. 10, 19.* Р. Тальяферро утверждает, ссылаясь на Ф. Америо, что августиновское понимание амфибрахия имеет свои корни в уче-

Таким образом, далее закономерен вопрос: не следует ли избегать в сочетании стоп смещения тех, которые хотя и равны по количеству временных долей, все же имеют различное ударение?¹ Отвечая на этот вопрос, Августин тем не менее полагает, что рациональное смещение возможно, даже если стопы имеют различное, но закономерное ударение. Это касается стоп, состоящих из шести временных долей, и определяется порядком долгих и кратких слогов². Более того, Августин усиливает тезис, утверждая совершенную сочетаемость стоп из шести временных долей друг с другом вне зависимости от ударения. С его точки зрения, это положение объясняется и доказывается совершенством числа шесть, каковое является первым числом, в котором его крайние части равны середине. «Ведь поскольку те стопы, состоящие из шести временных долей, имеют по две временные доли в середине, и по две по краям, постольку в них середина известным образом рассекается на крайние и соединяется с ними сообразнейшим равенством»³.

Исследовав сочетаемость стоп, Августин переходит к рассмотрению родов их сочетаний. То сочетание, в котором они образуют некоторую непрерывную последовательность, не имеющую определенной границы, он называет ритмом (*rhythmus, numerus*), а то, в котором определено, до какого числа стоп оно может продвигаться и по достижению какового оно должно на-

нии Цензорина. Примечательно также и то, что и Аристоксен, и Аристид не допускают отношения одного к трем, характеризующего амфибрахий (см.: *The Fathers of the Church...* P. 225).

¹ *Ibid.* II. 11, 20.

² *Ibid.* II. 11–12, 21–22.

³ *Ibid.* II. 13, 25. Ср., например, с тем, что говорит Августин о числе шесть в трактате «О Троице»: «...один и два, и три – шесть. Это число поэтому называется совершенным, ибо оно исполняется своими частями. Ведь у него их три: одна шестая, одна третья и половина. И в нем не обнаруживается никакой другой части, которую бы можно было назвать целым делителем. Значит, шестая часть его – один, третья – два, половина – три. Но один, два и три совершают всю ту же шестерку» (*De Trinitate. IV. 4, 7*).

чинаться снова, – метром (*metrum, mensio* или *mensura*)¹. Если же метр имеет «цезуру», так что состоит из двух членов, соединенных определенной мерой и пропорцией, то это – стих. Таким образом, всякий метр есть также и ритм, но не всякий ритм – метр; всякий стих есть также и метр, но не всякий метр – стих. Всякий же стих есть и ритм, и метр².

Определив и наименовав эти рода, Августин считает необходимым рассмотреть свойства каждого из них. Так, в отношении ритма уясняется, что когда сочетание стоп может быть измерено как простыми, так и сложными стопами, представляющими собой удвоенные простые, он должен считаться как определенный простыми³. В другом случае определенность ритма выясняется благодаря ударению, т.е. тому, сколько временных долей приходится

¹ Термины «ритм» и «метр» имели много значений уже в античности. В особенности многозначным был первый. Как справедливо указывает Августин, кроме заимствованного из греческого языка слова *rhythmus* (*ῥυθμός*), для обозначения ритма употреблялось также собственно латинское слово *numerus*. Такое употребление засвидетельствовано и отрефлектировано уже у Цицерона в его «Ораторе к М. Бруту»: «*Numerus* называется то, что по-гречески зовут ритмом» (*numerus vocatur, qui Graece rhythmos dicitur*) (*Orator ad M. Brutum. 20, 67*). Оно и было традиционным, хотя иногда можно столкнуться с той параллельной интерпретацией, в соответствии с которой *numerus* – это *metr*. Именно ее мы обнаруживаем во фрагментах трактата Цензорина «О метрах» (*Metrum Graece, Latine numerus vocatur*) (*De metris. 1, 1*). Что же касается содержательного отношения ритма и метра, то следует признать, что и здесь Августин в своем толковании вполне традиционен. Для уяснения этого достаточно вспомнить хотя бы такого «древнего», как Аристотель. Во-первых, положение Августина о том, что «всякий метр является ритмом, но не всякий ритм – метром», созвучно аристотелевскому определению метров как частей ритмов (*τὰ γὰρ μέτρα ὅτι μέρη τῶν ῥυθμῶν ἐστὶ φανερόν*) (*Poetica. 1448b 20*), ибо, на наш взгляд, Аристотель имеет здесь в виду такое отношение, при котором «метры» входят в объем «ритмов». А во-вторых, положение Августина о том, что метр есть ритм, определенный конечным числом стоп, также вполне соответствует аристотелевским рассуждениям о ритме и метре в «Риторике» (*Rhetorica. 1408b 20–30*).

² *De musica. III. 1, 1–2; 2, 3–4.*

³ *De musica. III. 3, 5–6.*

на арсис и тезис. В случае же той дилеммы, когда оказывается равным ударение, ритм определяется по той стопе, которая первична в порядке стоп. Выясняется также и то, что не все стопы могут смешиваться с другими, сохраняя ритм со своим названием¹. Поскольку определенность числа стоп в их сочетании является отличительным от ритма признаком метра, а также стиха, постольку далее выясняются минимальные и максимальные размеры метра и стиха². Так как метр – сочетание стоп, то он не может состоять из менее чем двух стоп: либо тех, что заполнены самим звучанием, либо тех, которым для заполнения недостает соразмерной паузы, длительность которой может быть от одной до четырех временных долей (т.е. такой, сколько в максимуме может приходиться на половину стопы). Относительно же стиха выясняется, что он, будучи составленным из двух членов, не может быть меньше восьми временных долей. Наконец, согласно закону четверичного продвижения устанавливается, что как метр, так и стих не может превышать длительность в тридцать две временные доли.

Вернувшись к рассмотрению метра, Августин сначала обосновывает традиционное для всей античной метрики положение о безразличии (длительности) последнего слога, показывая, что вне зависимости от того, долог он или краток, слух воспринимает его за долгий³; а затем проводит последовательный учет метров согласно их ритмическим характеристикам⁴ и дает подробную инструкцию касательно того, как следует измерять метры и ставить паузы⁵, а также смешивать в метрах стопы и сочетать метры⁶.

Вслед за этим Августин переходит к рассмотрению стиха в особенности. Для такого рода сочетания он выводит следующие ритмические «заповеди», которые считает необходимым сохранять неизменными. Во-первых, стих не должен оставаться без

¹ *Ibid.* III. 4, 7–8; 6, 14.

² *Ibid.* III. 7–9, 15–21.

³ *Ibid.* IV. 1, 1.

⁴ *Ibid.* IV. 2–12, 2–15.

⁵ *De musica.* IV. 13–15, 16–29.

⁶ *Ibid.* IV. 16–17, 30–37.

разделения на два члена, близких к равенству. Во-вторых, само это равенство не должно делать обратимым разделение членов. Дело в том, что, как представляется Августину, стих получил свое название не от того, что, «как полагают иные, он возвращается от определенного конца к началу того же ритма, так что само имя берется от тех, что обращаются, когда возвращаются (*qui se vertunt dum via redeunt*)»¹. Но это у стиха общее с теми метрами, которые стихами не являются. На таком основании Августин и предполагает, что это название возникло именованим «от противоположного» (*a contrario*). Вот почему он предпочитает утверждать, что то, что образуется из двух членов, из которых ни один не может быть поставлен на место другого без нарушения ритмического закона, называется стихом потому, что не может быть *обращено* (*verti non potest*)². В-третьих, члены не должны слишком отличаться друг от друга, но должны, насколько возможно, приравниваться друг к другу, выражая собой соседние числа; в-четвертых,

¹ *Ibid.* V. 3, 4. Латинское слово *versus* (*стих*) непосредственно может быть переведено как «оборот». Такая этимология является традиционной. Для иллюстрации этого приведем лишь один пример, а именно то, как объяснял происхождение термина «стих» в «Искусстве грамматики» Марий Викторин: «У нас слово стих получило свое название от оборотов, т.е. от повторения письма в той части, где оно заканчивается» (*apud nos autem versus dictus est a versuris, id est a repetita scriptura ex ea parte in quam desinit*) (*Grammatici...* Vol. 6. P. 55).

² *Ibid.* V. 3, 4. Такого рода толкование этимологии стиха является весьма оригинальным и исключительным, причем настолько, что не находит себе в истории тех, кто бы его в дальнейшем придерживался. Оно тем более примечательно, что в другом своем – более раннем трактате – «О порядке», мы обнаруживаем у Августина все то же традиционное толкование: «...чтобы движение стоп не устремлялось далее того, что может выдержать суждение о них, [разум] установил меру, от которой бы оно возвращалось, и от того самого он назвал его стихом» (*ne longius pedum cursus provolveretur quam eius iudicium posset sustinere, modum statuit unde revertetur et ab eo ipso versum vocavit*) (*De ordine. II. 14, 40*). Впрочем, также ясно и то, что Августин уже не мог придерживаться прежней этимологии, поскольку в традиционной интерпретации значение стиха совпадало бы со значением метра, о чем он сам и говорит.

второй член не должен иметь четное число полустоп, дабы конец стиха отличался более кратким временем¹.

При этом наиболее превосходным родом стихов Августин традиционно считает «героический» шестистопный стих, чему, однако, он приводит объяснение, состоящее в том, что в гекзаметре обнаруживается определенная «геометрическая» закономерность, обуславливающая его эстетическое совершенство. Дело в том, что согласно с его трактовкой первая часть шестистопного стиха заключает в себе семь полустоп, распадающихся на два члена, один из которых имеет четыре, а другой – три полустопы. Если каждый из этих членов возвести в квадрат, то в сумме они дадут двадцать пять. Поскольку же вторая часть стиха, которая имеет пять полустоп, не может быть разделена на два члена, но должна быть согласована с каким-то равенством, постольку ее следует возвести в квадрат целиком. А это даст все те же двадцать пять².

¹ *De musica. V. 4, 8.*

² *Ibid. V. 12, 26.* Подобная геометрическая трактовка гекзаметра, по всей видимости, заимствована Августином у Варрона. Основанием этому считается свидетельство Авла Геллия, которое мы находим в его «Аттических ночах»: «Варрон в книгах о науках писал, что сам заметил в стихе гекзаметра, что пятая полустапа обязательно оканчивает слово и что в строении стиха равным образом первые пять полустоп имеют большое значение, как и другие последующие семь. Он говорил, что это происходит в соответствии с определенным геометрическим законом» (*Varro in libris disciplinarum scripsit observasse sese in versu hexametro, quod omnimodo quintus semipes verbum finiret et quod priores quinque semipedes aequae magnam vim haberent in efficiendo versu atque alii posteriores septem, idque ipsum ratione quadam geometrica fieri disserit*) (*Noctes Atticae. XVIII. 15, 2*). А. Вайль, правда, высказывает весьма любопытное предположение, по которому римский энциклопедист не мог быть изобретателем такого «софизма», т.е. этой «геометрической» интерпретации. «Остроумие такого рода, – говорит Вайль, – не может родиться в мозгу римлянина. Подобная демонстрация должна была быть придумана сначала каким-нибудь греком, каким-нибудь пифагорействующим ритмиком» (*Des jeux d'esprit de ce genre ne sont pas nés dans un cerveau romain, c'est quelque Grec, un rythmicien pythagorisant qui dut imaginer d'abord cette démonstration*)

Завершив на этой высокой «числовой» ноте рассмотрение стиха и вообще «чувственных следов музыки, относящихся к той ее части, которая занимается временными ритмами», Августин в шестой книге трактата «О музыке» стремится проникнуть «в само ее лоно, в котором она свободна от всякой телесности»¹.

Для этого он сначала дает классификацию (как он сам их определяет) «телесных и духовных, но изменчивых ритмов (чисел)²» (*corporales et spirituales sed mutabiles numeri*)³, каковых он находит пять родов. Первый из них – те, что звучат и могут наличествовать без ощущения слышащего; вторые – те, что наличны в ощущении слышащего и не могут быть без первых; третьи – те, что имеются в действии произносящего и, относясь к деятельности души, могут существовать без первых двух (часть же из ритмов, наличных в ее действиях, может осуществляться даже без поддержки памяти); четвертые – те, что наличны в памяти и не зависят от остальных, хотя и были запечатлены предшествующими; и, наконец, пятые – те, что наличны в естественном суждении чувства, когда мы наслаждаемся равенством ритмов или же страдаем от погрешности в них⁴.

Затем Августин задается вопросом о том, какой из перечисленных родов должен считаться наиболее превосходным. Таковым для него является пятый, поскольку он не мог бы судить об остальных, если бы их не превосходил. Из оставшихся же четырех те ритмы, что наличны в памяти, хотя они пребывают дольше, нежели те, что их запечатлевают, все же, по его мнению, не должны предпочитаться тем, что производятся нами не в теле, а в

(Weil H. *Etudes de littérature et de rythmique grecques*. Paris: Librairie Hachette et Compagnie, 1902. P. 144).

¹ *De musica*. V. 13, 28.

² Напомним, что латинское слово *numerus* может быть переведено на русский язык и как «число», и как «ритм». В такой «математической» науке, как музыка, указанная неоднозначность термина *numerus* не позволяет забывать о «телесной» определенности числа или ритма при всей его принципиальной «бестелесности».

³ *Retractationes*. I. 11, 1.

⁴ *De musica*. VI. 2–4, 2–5.

душе, ибо предпочитаться должны созидающие созидаемым. Сообразно этому правилу из оставшихся трех звучащие телесные ритмы оказываются более предпочтительными, нежели те, что ими создаются, хотя последние возникают в душе, которая лучше, чем тело. Из двух же последних по тому же основанию те, что в ощущении, предпочитают тем, что в памяти¹.

Далее по тексту, однако, Августин отказывается от обязательности прежде принятого правила предпочтительности созидających созидаемым, в результате чего его классификация приобретает несколько иной порядок. Теперь наименее предпочтительными ритмами оказываются звучащие (как телесные). Положение же о том, что из ритмов души ритмам памяти предпочитают те, что наличны в действии, сохраняется. Из оставшихся двух наименее превосходны те, что возникают в слуховом ощущении души в ответ на телесное воздействие (например, звука). Затем в их иерархии следуют ритмы души, движущей себя в теле «свободно», т.е. без какого-либо воздействия на тело извне. Таким образом, классификация родов ритмов по степеням превосходности принимает следующий вид: 1) судящие (*iudiciales*); 2) движущие (*progressores*); 3) отвечающие (*occursores*); 4) вспоминаемые (*recordabiles*); 5) звучащие (*sonantes*)².

Но, несмотря на всю превосходность судящих ритмов, они все же не являются бессмертными. Дело в том, что хотя их посредством и возможно судить, скажем, о стихе, вне зависимости от того, насколько более или менее протяжно по времени он произносится, все же их «вневременность» далеко не безусловна, поскольку они, разумеется, определены временным характером самой конечной природы человека³. Тем не менее, именно благодаря судящим осуществляются и исследуются остальные рода временных ритмов⁴.

Далее, однако, Августин указывает, что выше судящих, посредством которых мы наслаждаемся, есть еще один род ритмов,

¹ *De musica. VI. 4, 6–7.*

² *Ibid. VI. 6, 16.*

³ *De musica. VI. 7, 17–19.*

⁴ *Ibid. VI. 8, 20–22.*

на основании которых мы оцениваем разумом сами судящие. Ибо одно дело – принимать или отклонять ритмичные действия, «когда они осуществляются впервые или же восстанавливаются воспоминанием, что происходит в наслаждении соразмерностью и в отвращении от неблагозвучия подобных движений или состояний; и другое дело – оценивать, правильно или неправильно они услаждают, а это делается посредством разума (*ratio-cinando*)»¹. В этой связи Августин считает необходимым вновь преобразовать произведенную классификацию родов ритмов. Во-первых, всего по порядку их оказывается шесть, из них один в звуке, а пять в душе. Во-вторых, звучащие ритмы он предлагает впредь называть телесными, чтобы к ним могли быть отнесены и те, что в танце и в остальных видимых движениях. В-третьих, он желает, чтобы телесные вместе с четырьмя прежде найденными ритмами души теперь назывались чувствующими (*sensuales*), а имя судящих носили эти только что обретенные ритмы разума².

Закончив таким образом классификацию родов ритмов, Августин стремится более четко уяснить значение разума в ритмическом. Для этого он вспоминает, что во всякой чувственной

¹ *Ibid.* VI. 9, 24.

² *Ibid.* VI. 9, 23–24. Здесь примечательно то, что платиновский трактат «О бесстрастности бестелесных» начинается с того, что чувство (*αἰσθησις*) рассматривается не как страдание (*πάθημα*) тела, но как деятельность (*ἐνέργεια*) самой души, а потому и как суждение (*κρίσις*) (*Enneadae. III. I, I*). Таким образом, по Плотину, чувство есть форма деятельности различающей, т.е. мыслящей и судящей, души. Но это значит, что Плотин по сути оказывается выразителем позиции, которую занимает Ученик, когда он высказывает опасение по тому поводу, что оценка разумом (*aestimatio rationis*) прежних судящих, а и ныне чувствующих, есть «лишь какое-то более внимательное суждение судящих ритмов о себе самих, так что не одни ритмы в наслаждении, а другие в разуме, но одни и те же судят то о тех, которые производятся в теле и которые, как было показано выше, представляются памятью, то о себе самих, отчуждаясь и очищаясь от телесного». Августин же, напротив, берет на себя роль Наставника, исправляющего Ученика, считающего их одним и тем же родом ритмов, а не двумя потому, что он «слишком захвачен мыслью о том, что в обоих действует одна и та же душа» (*De musica. VI. 9, 24*).

ритмичности, доставляющей чувственное наслаждение, определяющим является известное равенство¹. Но в чувственности это равенство воспринято в точности быть не может, по каковой причине может случиться так, что наслаждение души радуется неравным как равными, что, по мысли Августина, превратно и безобразно. Поэтому он последовательно увещевает отвлечься от наслаждения чувственным как тем, что лишь подражает равенству, хотя и признает его красоту в своем роде и порядке².

Дело в том, что не ритмы, что стоят ниже разума и прекрасны в своем роде, но само пристрастие к низшей красоте оскверняет душу, каковая, возлюбив в ней не только равенство, но также и ее порядок, утрачивает свой порядок. Правда, при этом она не выходит за пределы порядка вещей, поскольку она весьма упорядочена там и таким образом, где и каким образом она такова. Однако одно дело удерживать порядок, и другое – удерживаться порядком. Удерживает порядок лишь та, что любит лишь высшее, и благодаря ему она упорядочивает низшее, не оскверняясь им³.

Августин замечает, что душа не пожелала бы того равенства, которое есть в чувственных ритмах, если бы ей не было известно о равенстве откуда-то еще. Это «откуда-то еще» должно быть не преходящим, но пребывающим. Так, преходящие ритмы стихов производятся пребывающими, каковые в своей совокупности составляют ритмическое или же метрическое искусство. Это искусство (*ars*), как полагает Августин, есть определенное состояние души художника (*artificis*). Как у несведущего, так и у забывшего оно формируется посредством движения его сознания внутрь его ума так, чтобы в нем запечатлелись эти ритмы. Поскольку же равенство в них совершенно, а сами они вечны и неизменны, постольку святой отец считает их дарованными от самого вечного и неизменного Бога⁴.

Достигнув этого высшего принципа ритмики Августина, мы считаем возможным и необходимым завершить позитивное рас-

¹ *Ibid.* VI. 10, 26–27.

² *Ibid.* VI. 10, 28.

³ *Ibid.* VI. 14, 46.

⁴ *De musica.* VI. 12, 34–36.

смотрение его трактата «О музыке» и перейти к финальному определению этого сочинения как характерного явления античной научной мысли.

1.4. ФИЛОСОФСКО-ИСТОРИЧЕСКАЯ АТРИБУЦИЯ ТРАКТАТА

Познакомившись с основными определениями трактата «О музыке», сознание *предположительно* должно уже удостовериться в том, что представляемое содержание – образчик древней эстетики ритма как науки. Однако при всей, казалось бы, очевидности этого *предположения*, оно все же далеко не является непосредственным, по каковой причине и в современной науке мы можем столкнуться с едва ли не обратной точкой зрения. И хотя, как говорит один из почитаемых Августином учителей древности Цицерон, «очевидность дискредитируется доказательством»¹, мы вынуждены пренебречь первой, ибо теперь достоверность обретается как раз в форме последнего.

Однако каковы же вехи на пути к этой достоверности? Первая из них должна отмерить определенность музыкального (стихотворного) материала, т.е. особенность художественной формы, являющейся «чувственной» стороной предмета исследования в трактате, как принадлежащей к древнему (античному) искусству вообще. Это наиболее легкая часть пути. Вторая веха, которую следует пройти, есть доказательство того, что и философская, т.е. собственно научная, сторона этого произведения также есть кровь от крови и плоть от плоти античного духа. Поскольку последнее, как мы отметили ранее, осложнено коллизией античной образованности Августина с его обращением к христианскому мировоззрению, постольку наше движение на этом отрезке займет больше времени.

Итак, мы начинаем с того представления об августиновской ритмике, которое прямо противоположно утверждаемому нами тезису о принадлежности его шести книг о музыке к античной традиции, причем в области интерпретации того, как определена

¹ *De natura rerum. III. 4, 9.*

музыкальная (стихотворная) форма. Так, американский «музыколог» (*musicologist*) К. Мейер-Бэр, относя Августина к числу принципиальных преобразователей античных идей в «новое христианское мышление» (*modern and Christian thinking*), отмечает, что он проявил себя выдающимся образом как раз в той части своего творчества, которая посвящена музыкальному предмету. При этом Мейер-Бэр убеждена, что как сочинение «О музыке», так и многочисленные случайные соображения по ее поводу, которые можно отыскать в десятой и одиннадцатой книгах его «Исповеди», отец латинской Церкви предназначил для описания и объяснения «новой музыкальной формы христианского гимна (*the new musical form of the Christian hymn*)»¹. Примечательно в ее интерпретации и то, что в соответствии с ней главный интерес в первых пяти книгах сосредотачивается на самой новой форме, а в шестой книге он уже состоит в том, как эта форма аффектирует нас в новом характере впечатления.

Какое же основание полагать столь «оригинальным» образом находит исследователь? Как выясняется, в качестве экземпляра оговоренной инновации в поэтической форме Мейер-Бэр приводит амвросианскую гимнодию (по всей вероятности, автор имеет в виду прежде всего гимн миланского епископа «*Deus creator omnium*», цитируемый Августином как в трактате «О музыке»², так и в «Исповеди»³). Это литургическое песнопение Амвросия, по мнению автора, крайне важно потому, что оно является «примером “квантитативной” поэзии», тогда как древняя поэзия, напротив, была «“квалитативной”»⁴ (курсив наш. – А.Т.). Оказывается, что под «квантитативной» (т.е. «количественной») исследователь подразумевает стихосложение, метрический принцип которого заключается в том, что «слоги считаются, а не оцениваются или взвешиваются; и нет арсиса и тезиса (*the syllables are*

¹ Meyer-Baer K. Psychologic and Ontologic Ideas in Augustine's *De Musica* // *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1953. Vol. 11, № 3. P. 224.

² *De musica*. VI. 2, 2.

³ *Confessiones*. X. 34, 52; XI. 27, 35.

⁴ Meyer-Baer K. ... P. 225–226.

counted and not valued or weighed; no arsis and thesis)»¹. Соответственно под «квалитативной» (т.е. «качественной») ею мнится версификация, «основанная на метрической мере (*based on metric measure*)»².

По поводу подобной трактовки основополагающих определений метрики следует заметить, что она является по малому счету парадоксальной, а по большому – несуразной. В теории и истории стихосложения прописной является та истина, что именно метрическая система стихосложения и есть то же, что и квантитативная. Квантитативной же она называется, разумеется, не потому, что для нее определяющим является количество как число или счет слогов в строке³. Под количеством в квантитативной метрике имеется в виду длительность, т.е. краткость или долгота, слога или звука⁴. Что же касается термина «квалитативный», то под ним в метрике подразумевается принцип, состоящий в том, что конструктивной основой стиха является качественно определенное звучание, каковое непосредственно выражается в ударной (или «акцентной», «динамической») организации стиха, а в своем развитии есть рифменное стихосложение⁵. Таким образом, у Мейер-Бэр отношение квантитативного и квалитативного типа версификации перевернуто с ног на голову, а это означает, что в

¹ Ibid. P. 225.

² Ibid. P. 226.

³ Метрическая система, построенная на принципе «счета слогов», в стиховедении традиционно называется «силлабической».

⁴ Для того, чтобы в этом удостовериться, ср., например, хотя бы с тем, как определяется «квантитативное стихосложение» в оказавшемся «под рукой» англоязычном издании книги Д. Норберга «Введение в изучение средневекового латинского стихосложения»: «Квантитативный стих основывается на оппозиции по длительности между долгими и краткими слогами» (Norberg D. An introduction to the study of Medieval Latin versification / tr. by G.C. Roti and J. de la Chapelle Skubly; ed. and with an introduction by J. Ziolkowski. Washington, D.C.: Catholic University of America Press, 2004. P. 81).

⁵ См., например: Харлап М.Г. Квалитативное стихосложение // Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. М.: Советская энциклопедия, 1966. Т. 3. С. 465–467.

действительности квантитативная поэзия есть как раз античная, а квалитативная – новая.

Для вящего уяснения возьмем первое четверостишие столь почитаемого Августином и уже называвшегося нами гимна св. Амвросия «*Deus Creator Omnium*» (*Господь, Создатель всяческих*):

*Deus creator omnium
Polique rector, vestiens
Diem decoro lumine,
Noctem soporis gratia*

*Господь, Создатель всяческих,
Царь неба, одевающий
День красотой лучистой,
Ночь благостью снотворною.*

Эти стихи написаны ямбическим диметром – размером, который, по словам академика Гаспарова¹, был «высвобожден» Амвросием из состава классического эпода² и получил весьма широкое распространение в средневековой латинской литературе. Этот размер состоит из вполне «античных» квантитативных ямбов как стоп, сочетающих один краткий и один долгий слог. При этом очевидно, что икт (т.е. ритмическое ударение в стихе) не имеет закономерного совпадения с ударением словесным, отчего нет никаких оснований видеть в этой стихотворной форме новый «акцентный» стих, характерный для позднейших средневековых произведений. О несомненной принадлежности амвросианских гимнов античной системе версификации говорит в своей диссер-

¹ Гаспаров М.Л. Указ. соч. С. 80.

² Вспомним хотя бы знаменитые эподы Горация на ростовщика Альфия, начинающиеся бессмертной строкой *Beatus ille qui procul negotiis* (*Блажен лишь тот, кто, суеты не ведая...* – пер. А. Семенова-Тян-Шанского), которая стала предметом множественных стихотворных метаморфоз-примеров в одной из августиновских «технических» книг «О музыке» (*De musica. V. 9, 18–19; 11, 23; 13, 27*).

тации и Дж. Шлихер, замечаящий, что миланский епископ, создавая гимнодию, следовал латинским квантитативным правилам настолько строго, насколько мы можем ожидать это от писателей, принадлежащих тому веку, в который они были сочинены¹, и к тому же он употреблял ямбический диметр строгой формы².

Впрочем само содержание августиновских «технических книг» также не оставляет места для какой-либо двусмысленности по этому поводу. Вспомним, что Мейер-Бэр говорила об отсутствии арсиса и тезиса в гимнодии Амвросия, тогда как у самого Августина мы имеем не только общую доктрину названных ритмических категорий, но и рассмотрение в особенности того, как они, например, соотносятся в стопе ямба³. Из всего этого следует только одно заключение: со стороны особенной определенности своей музыкальной (ритмической) концепции августиновское научное произведение является подлинным выразителем духа античности.

Однако как же обстоит дело с собственно философским аспектом?

Как уже отмечалось, наиболее выпукло он проявился в шестой книге трактата, в которой, по словам гиппонского епископа, перейдя от «чувственных следов музыки, относящихся к той ее части, что занимается временными ритмами», мы проникаем «в само ее лоно, в котором она свободна от всякой телесности»⁴. Напомним, что в осуществлении этого заявления и состояла общая программа научного продвижения Августина «прийти или же привести через телесное к бестелесному»⁵. Заметим сразу также и то, что артикулированная христианским мыслителем цель полностью созвучна с основными положениями эстетики Плотина. Ведь с точки зрения зачинателя неоплатонической философии чувственной красоте художественного предшествует

¹ Schlicher J.J. The origin of rhythmical verse in late Latin. Chicago, Ill.: University of Chicago, 1900. P. 23.

² Ibid. P. 40–41.

³ *De musica*. II. 10, 17–18.

⁴ Ibid. V. 13, 28.

⁵ *Retractationes*. I. 1, 6.

«намного лучшая красота» (*ἦν ἄρα ἐν τῇ τέχνῃ τὸ κάλλος τοῦτο ἄμεινον πολλῶ*), от каковой идеальной происходит и чувственная музыка (*ἡ μουσική καὶ τὴν ἐν αἰσθητῶ ἢ πρὸ τούτου*)¹, отчего в звуках явные гармонии создаются неявными (*Αἱ δὲ ἁρμονίαι αἱ ἐν ταῖς φωναῖς αἱ ἀφανεῖς τὰς φανεράς ποιήσασαι*)². Между тем, весьма небезосновательной является позиция, в соответствии с которой августиновское учение о ритме, представленное в сочинении «О музыке», обнаруживает в себе не только *содержательный* переход «от телесного к бестелесному», что, конечно же, является у него общим со всей античностью, но и переход в самой *форме* сознания, т.е. в способе его отношения к своему бытию вообще. Выше³ мы уже признали допустимость видеть в структуре книг трактата, а именно в различии первых пяти книг, которые, кстати, текстуально отделяются эпилогом, и шестой книгой, наличие *перехода от античного мировоззрения к христианскому*. Как тонко подметила Б. Бакуш, такое построение и движение книг «О музыке», будучи в высшей степени личностным, в высшей степени августиновским (*éminemment personnelle, éminemment augustinienne*), «подражает определенным образом движению самого автора из Милана и платонического круга в Африку и к его христианской миссии»⁴. Так, не потому ли К. Феллерер убежден, что для тех, кто был образован в античной науке «здесь сделан важный шаг к *христианскому* постижению музыки (*zu einer christlichen Musikauffassung*), величина которого

¹ *Enneadae. V. 8, 1.*

² *Ibid. I. 6, 3.* В трактате «Об уме, идеях и сущем» Плотин, говоря об искусстве вообще и его произведениях, о музыке замечает подобное же, но еще более определенно: «Так и всякая музыка, занимающаяся гармонией и ритмом, поскольку она занимается ими, занимается *мыслимым*, и есть образ той, что занимается *мыслимым* числом (курсив наш. – А.Т.)» (*Καὶ μὴν καὶ μουσική πᾶσα περὶ ἁρμονίαν ἔχουσα καὶ ῥυθμόν — ἡ μὲν περὶ ῥυθμόν καὶ ἁρμονίαν, ἔχουσα τὰ νοήματα — τὸν αὐτὸν τρόπον ἂν εἴη, ὡσπερ καὶ ἡ περὶ τὸν νοητὸν ἀριθμὸν ἔχουσα*) (*Enneadae. V. 9, 11*).

³ См. разд. 1.1.

⁴ Bakhouché V. *Op. cit.* P. 89.

становится зримой в противоположности первых пяти книг написанной позднее шестой книге (курсив наш. – А.Т.)»¹? Разве не потому же Х. Эдельштайн взял на себя смелость утверждать, что эти части трактата происходят из различных миров, а именно: первые пять книг – из мира античной образованности, поэтической и научной, а последняя – из мира христианской веры?² Ведь об этом же говорит и Г. Вилле, замечая, что эта глубокомысленная теоретическая работа «объединяет античную теорию (книги 1–5) и христианскую теологию (книга 6)»³. Наконец, даже такой превосходный знаток античной культуры вообще и неоплатонизма в особенности, как А.Ф. Лосев считает шестую книгу трактата «философским комментарием, относящимся по своему духу всецело к средневековью»⁴.

Со всем этим единодушным хором уважаемых ученых⁵ мы были бы вынуждены согласиться, впрочем, как говорит сам Августин, «побежденные не их авторитетом, а самим разумом» (*non*

¹ Fellerer K.G. Op. cit. S. 35.

² Edelstein H. Die Musikanschauung Augustins nach seiner Schrift «De musica». Ohlau in Schlesien: H. Eschenhagen, 1929. S. 120–121.

³ Wille G. Musica Romana: Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer. Amsterdam: Verlag P. Schippers N.V., 1967. S. 603.

⁴ Лосев А.Ф. Указ. соч. С. 517.

⁵ К этой когорте до недавнего времени следовало бы причислить и крупнейшего специалиста в области эстетики средних веков В.В. Бычкова, который, характеризуя структуру и содержание книг трактата, подобным же образом прежде утверждал: «Первые пять книг его написаны в традициях античной музыкально-теоретической мысли и как бы подводят итог ей. Шестая книга, хотя логически и вытекает из первых пяти и во многом опирается на античные традиции, – практически новая страница в истории эстетической мысли, отражающая новую философско-религиозную ориентацию автора и всей позднеантичной культуры того времени» (Бычков В.В. Эстетика Августина Аврелия. М.: Искусство, 1984. С. 86). Однако в его последней публикации на эту тему обнаруживается в качестве примечания любопытное добавление к цитированному выше тексту: «VI книга, несмотря на свой обширный библейский аппарат, в мировоззренческом и эстетическом планах больше опирается на неоплатоническую, чем на собственно христианскую традицию» (Бычков В.В. Трактат... С. 655).

eorum auctoritate, sed ipsa iam ratione)¹, если бы мы задавались вопросом не об историческом типе научного сознания Августина, но о его *мировоззрении*. Мировоззрение между тем являет собой лишь такую эмпирическую форму, т.е. внешнее единство, сознания, в которой его более или менее общее по своему характеру содержание может быть найдено и в форме художественного созерцания, и в форме религиозного представления, и, наконец, в форме научного понятия.

Но из этого со всей очевидностью следует то, что хотя в шестой книге трактата «О музыке» мы и имеем дело с новой, т.е. христианской, мировоззренческой ориентацией сознания Августина, этот факт все же совсем не есть достаточное основание для того, чтобы мы полагали, будто и в научной его форме имеет место быть та же смена парадигмы. Более того, давайте вспомним классика: «...сова Минервы начинает свой полет лишь с наступлением сумерек»². Это означает, что поскольку «философия начинает рисовать своей серой краской по серому», т.е. когда прежняя форма духа является уже отжившей, а «серым по серому ее омолодить нельзя, можно только понять»³, постольку мы меньше всего вправе полагать, что научная форма духа, являющаяся позднейшей рефлексией его художественной и религиозной форм, могла бы сопровождать их в той определенности, в которой адекватным образом еще не были развиты даже они.

Итак, уже лишь потому, что подлежит признанию факт того, что эстетика ритма как наука у Августина не могла быть наличной в форме науки новой, т.е. «христианской»⁴, то, что она могла существовать лишь в форме науки древней, следует с *логической* необходимостью. Но для того, чтобы сознание, подобно неве-

¹ *De musica. II. 11, 21.*

² Гегель Г.В.Ф. Философия права. М.: Мысль, 1990. С. 56.

³ Там же.

⁴ Как нам известно, августиновская «христианская наука», представленная африканским епископом в его сочинении «О христианском учении», не оставляет камня на камне от самостоятельности научного сознания как только «мирского знания» (*litterae saeculares*), регламентируя все определенностью религиозного сознания.

рующему Фоме, могло, вложив персты в ребра содержания, удостоверить в том *исторически же*, еще раз озвучим вопрос: что же именно нового в философском отношении как специфически *неантичного* обнаруживается в шестой книге августиновского трактата о музыке?

Как мы знаем из слов самого Августина, шестая книга является «плодом» предшествующих, и именно в ней получает свою реализацию общая программа движения от преходящих ритмов (чисел) к непреходящим, от воспринимаемых чувственно – к интеллигибельным и даже к интеллектуальным, т.е. умопостигающим. Однако выше мы уже убедились, что таковым в принципе было движение всего античного образования, философская квинтэссенция которого выступила в неоплатонизме.

Может быть, это движение осуществлялось в сочинении каким-то особым, доселе не явленным образом? Вовсе нет: ибо если мы не забыли о том, что методом осуществления своего научного плана и постижения неизменной истины является уже упоминавшееся нами «движение внутрь самого себя» (*sese intus*)¹, то и здесь нет ничего специфически неантичного. Так, у Плотина в стоящем первым в Порфириевом перечне² и, видимо, популярнейшем еще в античности трактате «О прекрасном», начинающемся как раз с разделения видов чувственной красоты на зрительную и слуховую (к каковой Плотин непосредственно относил и музыкальную предметность), наряду с развернутыми рассуждениями о необходимости отвращения от красоты чувственной и обращении к «умной», мы находим также и краткую формулировку метода достижения «внутреннего зрения»: «Взойди к самому себе и смотри» (*Ἀναγχε ἐπὶ σαυτὸν καὶ ἴδε*)³. Кроме того, как следует из прямого признания самого Августина в «Исповеди»⁴, источником, из которого он почерпнул этот методологический принцип, являются сочинения неоплатоников: «Наставлен-

¹ *De musica. VI. 12, 36.*

² См.: Порфирий. Жизнь Плотина // Диоген Лаэртский... С. 429.

³ *Enneadae. I. 6, 9.*

⁴ *Confessiones. VII. 10, 16.*

ный этими книгами вернуться к себе самому, я вошел во внутренняя своя» (*admonitus redire ad memet ipsum intravi in intima mea*)¹.

Не обнаруживается ничего специфически неантичного и в его классификации ритмов души. Правда, многие историки августиновской мысли солидарны в своем мнении относительно того, что она имеет весьма оригинальный характер, который «рельефно выделяет ее из всей античной эстетики»². Здесь обращает на себя внимание то, что упомянутая классификация ритмов получает название «психологической части», как, например, у В.В. Бычкова³, или даже более выразительно – «первой попытки осуществления метода музыкальной психологии и феноменоло-

¹ Примечательно здесь также то, что, следуя в этом вопросе неоплатонической мысли, отец западной Церкви, однако, не делает напрашивающегося упоминания библейского текста Второзакония (IV. 9), содержащего тот же познавательный императив, каковой, между тем, не преминули сделать предметом своих «бесед» такие отцы восточной Церкви, как Ефрем Сирийский и Василий Великий (IV в.). Последний, будучи знакомым с неоплатонической мыслью, по крайней мере, не хуже, чем Августин, излагает то же содержание, исходя в его «Беседе на слова “Вонми себе” (Втор. IV. 9)» из Святого Писания: «Если внемлешь себе, ты не будешь иметь нужды искать следов Зиждителя в устройстве вселенной, но в себе самом, как бы в малом каком-то мире, усмотришь великую премудрость своего Создателя» (Творения иже во святых отца нашего Василия Великаго, архиепископа Кесарии Каппадокийския. М.: Паломник, 1993. Ч. 4. Репринт 1846 г. С. 44). В этой связи вполне уместен вопрос: почему же Августин, который в свою очередь никак не хуже знал Святое Писание, нежели восточные отцы, не упоминает начало этого стиха в своих рассуждениях по рассматриваемому поводу? Очевидно, потому что в отличие от греческого текста Септуагинты *πρόσεχε σεαυτῶ* (*внимай самому себе*) (каковой Августину с его далеким от совершенства знанием греческого, по всей видимости, просто не был известен) соответствующий латинский текст *custodi igitur temet ipsum* (оберегай самого себя) не мог стать основанием для аналогичной рефлексии.

² Tatarkiewicz W. *Historia estetyki*: 3 t. Wrocław; Warszawa; Kraków, 1962–1967. Т. 2. S. 63–64. Цит. по: Бычков В.В. Трактат... С. 706.

³ Бычков В.В. Там же.

гии», как у К. Мейер-Бэр¹. Однако что же собственно подразумевается под такими столь неоднозначными выражениями, как «психология» и «феноменология»? Если, скажем, под «психологией» иметь в виду *психологичность* как переживание конечным субъективным духом, т.е. самосознательным индивидом, своей определенности как противостоящей ему всеобщности его сознания, столь живо характеризующей христианскую религиозность и новое мировоззрение вообще, то в таком случае мы бы и в самом деле были вправе считать августиновскую «психологию» ритмов не характерной для античности. То же самое касается и «феноменологии» музыки, если под ней иметь в виду не просто учение о формах явления музыкального предмета², что было в античности делом самим собой разумеющимся (отчего к такого рода феноменологии причастным оказывается даже скептик Секст Эмпирик, который в своей книге «Против музыкантов» проводит в области музыки «в собственном смысле слова» различие между наукой и эмпирическим умением³), но и «трансценденталистскую» доктрину, для каковой сознание само из себя производит свое содержание и само для себя есть критерий своего опыта. Понятно, что последнего рода феноменологии, как и «переживающей» психологии в шестой книге августиновского трактата мы не находим⁴. Здесь имеется лишь вполне традиционное для античной мысли со времен Платона учение о душе. Поэтому из «психологической» концепции ритмов-чисел Августина невозможно «выудить» новую христианскую специфику. К слову, достаточно вспомнить о том, что уже Аристид Квинтилиан в своем трактате «О музыке» представляет нам доктрину, согласно которой душа является гармонией, образуемой пропорциональными отноше-

¹ Meyer-Baer K. Op. cit. P. 228.

² Таковое, кстати, наличествует у Августина уже в первой книге, где он принципиально дифференцирует музыку как еще только чувственно-предметную деятельность и музыку как деятельность интеллектуальную.

³ Секст Эмпирик. Сочинения: в 2 т. М.: Мысль, 1975–1976. Т. 2. 1976. С. 192.

⁴ Зато, как мы знаем, такой психологичностью преизобилует августиновская «Исповедь».

ниями чисел, что как раз и объясняет «отзывчивость» души на чувственную ритмику инструментальной музыки¹. Более того, мы не должны упускать из виду то, что вся эта «психология ритма» является не столько учением о ритме в его особенной музыкальности, сколько общим учением о душе и ее «способностях», в котором само слово «ритм», на наш взгляд, могло бы быть замещено словом «форма»². Ведь все движение ритмической предметности, которое имеет здесь место быть, есть движение в формах самой души – от чувственной к умопостигающей, т.е. в формах ее познания.

Наша интерпретация августиновской классификации ритмов чисел души подкрепляется точкой зрения А. Новака, который в своей статье «“Numeri judicales” и их музыкально-теоретическое значение» также полагает, что предметом шестой книги «является исследование не “психологическое”, как часто говорят, а теоретико-познавательное» (*ist nicht, wie oft gesagt wird, eine «psychologische» Untersuchung, sondern eine erkenntnistheoretische*)³. Следует, впрочем, признаться, что на этом концептуальное единодушие исчерпывается. Дело в том, что настоящее положение используется им для доказательства тезиса, вполне противоположного нашему, а именно того, что в учении о музыкальном ритме Августина античная традиция претерпела модификацию, в особенности которой подготавливалось *нововременное мышление*

¹ См.: Festugière A.-J. L'Âme et la Musique d'après Aristide Quintilien // Transactions and Proceedings of the American Philological Association. 1954. Vol. 85. P. 55.

² Греческое слово *ῥυθμός*, латинским аналогом которого является употребляемое в этой книге слово *numerus*, по своей этимологии как раз и есть то, что мы привыкли подразумевать под «формой». Для уяснения этого достаточно вспомнить хотя бы приведенное Аристотелем положение Демокрита (*ὁ μὲν ῥυθμός σχῆμά ἐστιν*) (*Metaphysica. 985b 4*). Подробнее об этом см. работу Э. Бенвениста «Понятие “ритм” в его языковом выражении» (Бенвенист Э. Общая лингвистика. М.: УРСС, 2002. С. 377–385).

³ Nowak A. Die «numeri judicales» des Augustinus und ihre musiktheoretische Bedeutung // Archiv für Musikwissenschaft, 32. Jahrg., H. 3, Johannes Lohmann zum achtzigsten Geburtstag, 1975. P. 205.

(*neuzeitliches Denken*)¹. Насколько же релевантно немецкий исследователь распорядился этим аргументом?

Ему представляется, что тогда как содержание первых пяти книг трактата «О музыке» составляет обстоятельства «объективного» метрического характера, в шестой книге весь интерес – в рассмотрении «интроспекции музыкального слуха» (*die Introspektion des musikalischen Hörens*)². В этом отношении, полагает автор, «*numeri judicales*» играют важную преобразующую роль, так как они связывают пифагорейско-платоническую традицию с платоновским поворотом к внутреннему, к душе как внутренней форме. Благодаря такой метаморфозе ритм-число понимается теперь не как вещная структура (т.е. как только «счисляемое», «ритмизируемое»), но как внутренняя форма слуха, как счисляющая в слухе душа. Тем самым, убежден Новак, августиновские «*numeri judicales*» формируют априорный характер музыкального мышления. Эта априорность судящих ритмов-чисел в особенности проявляется тогда, когда Августин расщепляет понятие «*numeri judicales*» на *sensuales* (чувствующие) и *judicales* в собственном смысле и стремится разделить в музыкальной апперцепции сторону *sensus*'а и сторону *ratio*. Какой же вывод, по мнению автора, должен из его представления сделать читатель? Не больше и не меньше нежели то, что «“*numeri judicales*” обозначают поворотный пункт на пути от классического греческого логосного мышления к основанной на “*Cogitare*” нововременной логике» (*Die «numeri judicales» bezeichnen einen Wendepunkt auf dem Weg vom klassisch-griechischen logos-Denken zu der auf dem “Cogitare” begründeten neuzeitlichen Logik...*)³.

Нам, однако, такое заключение видится как весьма непоследовательное. Проблема заключается в том, что несомненное и разделяемое нами положение о том, что интроспекция есть основной способ познания истины для Августина, напрямую роднит его не с Декартом, как того хотелось бы Новаку, но, как мы

¹ Ibid. P. 197.

² Ibid. P. 205.

³ Nowak A. Op. cit. P. 207.

уже видели, с Плотинем (ведь, по словам самого исследователя, она есть «плотиновский поворот») и в его лице со всей античной философией. Ведь последняя, будучи восхождением «от телесного к бестелесному», от особенности природного как вне-себя-бытия логической идеи к всеобщности ее в-себе-бытия, лишь исполняла в этом движении души внутрь себя свое понятие. Между тем, эта внутренность идеи пока еще оставалась абстракцией и, как следствие, ее процесс был только «бегством» от особенного как конечного¹, отчего она и затребовала в Новое время полагания себя как единичности самосознания. Но ни в особенности музыкального предмета, ни в философии Августина в целом мы, конечно же, никоим образом не найдем полагания *Я* как принципа.

Впрочем, точнее будет выразиться следующим образом: в *содержании* августиновского мышления мы, и вправду, обнаруживаем наличие этого принципа в виде «рефлекса». Так, в своем монументальном сочинении «О граде Божием» Августин, «предвосхищая» новоевропейского рационалиста, заявляет: «Если я ошибаюсь, я есть» (*Si fallor, sum*)²; а в другом фундаментальном труде «О Троице» (*X. 10, 14*) африканец, говоря об уме, выдает сходный по сути пассаж: «Но кто же сомневается в том, что он живет, и помнит, и понимает, и волит, и мыслит, и знает, и судит? Ибо даже если он сомневается, он живет; если он сомневается, он помнит, почему он сомневается; если он сомневается, он понимает, что он сомневается; если он сомневается, он желает быть уверенным; если он сомневается, он мыслит; если он сомневается, он знает, что он не знает; если он сомневается, он судит, что не должен необдуманно соглашаться. Следовательно, всякому, кто сомневается в чем-либо, не следует сомневаться во всем том, при отсутствии чего он не мог бы в чем-либо сомневаться»³. Сказан-

¹ У Плотина об этом «бегстве» (*ἡ φυγή*) см., например: *Enneadae. I. 2, 1; 2, 3; 6, 8; 8, 6; VI. 9, 11*. Последнее (*VI. 9, 11*), кстати, есть как раз знаменитое «бегство единого к единому» (*φυγή μόνου πρὸς μόνον*).

² *De civitate Dei. XI. 26*.

³ Августин Аврелий. О Троице: в пятнадцати книгах против ариан. Краснодар: Глагол, 2004. С. 234–235.

ного, пожалуй, достаточно для того, чтобы, если угодно, усматривать в отце Церкви «предтечу» Декарта, но совершенно недостаточно для того, чтобы делать из него картезианца. Для того, чтобы мы всерьез могли говорить о том, что августиновская мысль, как выразился бы Новак, «прошла поворотный пункт к нововременному мышлению», отец Церкви должен был *формально, т.е. сознательно и методологически* развивать этот принцип. Но, как нам известно, это будет осуществлено лишь спустя двенадцать веков. И проблема здесь – не в капризности философской фортуны, а в разумной необходимости того, чтобы самость духа была сначала реализована и осознана посредством и в форме христианской религиозности. Последняя, впрочем, не есть научная форма как таковая.

Перейдем, наконец, из области «теоретической идеи» в область «идеи практической»¹, т.е. обратим свое внимание на ту часть шестой книги трактата «О музыке», в которой Августин толкует о добродетелях души, а именно: о благоразумии (*prudentia*), воздержанности (*temperantia*), крепости (*fortitudo*) и справедливости (*iustitia*)². Ранее мы позволили себе пренебречь ее рассмотрением в непосредственном изложении содержания этой книги, однако для изучения вопроса ее философско-исторической атрибуции оно вполне актуально.

Хорошо известно, что перечисленные четыре добродетели являются излюбленной тематикой восточно-православного «Добротолюбия», а также неотъемлемой частью катехизиса католической Церкви в качестве главных (*virtutes cardinales*). В первой из двух книг «догматико-полемического»³ сочинения «О нравах вселенской Церкви и о нравах манихеев» (*De Moribus Ecclesiae*

¹ Этот переход оправдан не только логически, но и чисто «исторически», так как в неоплатоническом учении практическая сфера добродетели рассматривалась как красота души, в подтверждение тому – Плотин (*Κάλλος μὲν οὖν ψυχῆς ἀρετὴ πᾶσα*) (*Enneadae. I. 6, 1*).

² *De musica. VI. 13, 37; 15, 50; 16, 51–55.*

³ Если воспользоваться классификацией произведений Августина в «Патрологии» О. Барденхевера (см.: Bardenhewer O. *Patrologie. Freiburg im Breisgau: Herdersche Verlagsbuchhandlung, 1901. S. 424*).

Catholicae et de Moribus Manichaeorum) (388 г.), написанного Августином прежде, чем он завершил работу над заключающей книгой трактата «О музыке», даже даются, видимо, вполне «христианские» дефиниции этим свойствам (или достоинствам) души. Так, воздержанностью здесь называется «любовь, целиком отдающей себя тому, что любится» (*temperantia sit amor integrum se praebens ei quod amatur*); крепость определяется как «любовь, легко переносящая все ради того, что любится» (*amor facile tolerans omnia propter quod amatur*); справедливость толкуется как «любовь, служащая лишь возлюбленному и потому праведно господствующая» (*amor soli amato serviens et propterea recte dominans*); и, наконец, благоразумие – это «любовь, проницательно выбирающая то, что содействует, а не то, что препятствует» (*amor ea quibus adiuvatur ab eis quibus impeditur sagaciter seligens*)¹. Понятно также, что Августин имеет в виду любовь не к кому угодно, а к Богу как «к высшему благу, высшей премудрости и высшему согласию» (*summi boni, summae sapientiae summaeque concordiae*)². Однако, если мы все же не потеряем голову от этого новозаветного флера августиновских дефиниций в духе Иоанна Богослова, то мы обязательно вспомним, что учение о четырех добродетелях является несомненным достоянием античной культуры.

Г.Г. Майоров, к слову, прямо говорит, что в отношении *формальной* классификации добродетелей отец латинской Церкви не выходит за рамки античности³. Мы, однако, позволим себе высказать более сильный тезис, утверждая, что и по своему *содержанию* августиновское учение укоренено в античной традиции. Для того, чтобы в этом удостовериться, давайте присмотримся (впрочем, не погружая себя в особенности деталей) к сути того, как интерпретируются (четыре) добродетели в шестой книге «О музыке» Августина. Воздержанность здесь толкуется как деяние, посредством которого душа преодолевает свое пристрастие к

¹ *De Moribus Ecclesiae Catholicae et de Moribus Manichaeorum. I. 15, 25.*

² *Ibid.*

³ Майоров Г.Г. Указ. соч. С. 327.

низшей красоте ради грядущей «вечной радости» красоты высшей¹, т.е. как деяние, которым душа соотнобразует свое желание с рассудком. В том же духе излагает в сочинении «О пределах добра и зла» (*De finibus bonorum et malorum*) свое представление о воздержанности Цицерон, замечая, что она увещевает следовать рассудку в том, что является предметом стремления или отвращения (*temperantia est enim, quae in rebus aut expetendis aut fugiendis ut rationem sequatur monet*)². Плотин в трактате «О добродетелях» (*Περὶ Ἀρετῶν*) произносит, в сущности, то же самое, определяя воздержанность как согласие и созвучие влечения с рассудком (*σωφροσύνην*³ δὲ ἐν ὁμολογία τινὶ καὶ συμφωνία ἐπιθυμητικῷ πρὸς λογισμόν)⁴; в трактате же «О прекрасном» он и вовсе называет истинной воздержанностью избегание удовольствий тела (*Τί γὰρ ἄν καὶ εἴη σωφροσύνη ἀληθῆς ἢ τὸ μὴ προσομιλεῖν ἡδοναῖς τοῦ σώματος...*)⁵. Крепость для Августина есть состояние души, в котором она преодолевает страх противодействия и смерти⁶. Аристотель в «Евдемовой этике» подобным образом определяет эту добродетель (*ἀνδρεία*) тем, посредством чего люди становятся непоколебимыми перед страхом смерти (*δυσέκπληκτοὶ εἰσὶν ὑπὸ φόβων τῶν περὶ θάνατον*)⁷. Плотин также видит в крепости отсутствие страха смерти (*Ἡ δὲ ἀνδρία ἀφοβία θανάτου*)⁸. Справедливостью африканец называет такую упорядоченность души, благодаря которой она подчиняется лишь Богу, а господствует лишь над животной и телесной природой⁹.

¹ *De musica. VI. 15, 50.*

² *De finibus bonorum et malorum. I. 14, 47.*

³ Греческий термин *σωφροσύνη* может быть передан на русский весьма разнообразно, однако несомненно одно: в античной философской традиции его латинское соответствие – *temperantia*.

⁴ *Enneadae. I. 2, 1.*

⁵ *Ibid. I. 6, 6.*

⁶ *De musica. VI. 15, 50.*

⁷ *Ethica Eudemia. 1250a 7–8.*

⁸ *Enneadae. I. 6, 6.*

⁹ *De musica. Ibid.*

Такие же отношения господства (*ἀρχῆς*) и подчинения (*τοῦ ἄρχησθαι*) находим мы в представлении о справедливости (*δικαιοσύνη*) у Плотина¹. Под благоразумием же Августин понимает такое состояние или движение души, которым она постигает имеющееся в ней вечное и временное и знает, что следует предпочитать высшее низшему². В таком контексте это понимание очень близко плотиновской интерпретации благоразумия как мышления в отвращении от низкого, которое ведет душу к высокому (*Ἡ δὲ φρόνησις νόησις ἐν ἀποστροφῇ τῶν κάτω, πρὸς δὲ τὰ ἄνω τὴν ψυχὴν ἄγουσα*)³. Аналогичным образом в трактате «Об обязанностях» (*De officiis*) Цицерон описывает ту же добродетель как выбор между благим и дурным (*prudencia est enim locata in dilectu bonorum et malorum*)⁴.

Впрочем, еще крепче связывает августиновское учение о добродетелях с античной традицией то, что в шестой книге своего трактата Августин задается вопросом о том, каким образом эти четыре добродетели будут пребывать в блаженных. Он обозначает эту проблему устами Ученика, недоумевающего касательно того, как могут существовать добродетели там, где исчезло всякое одолевавшее душу противодействие. Весьма характерно, что, приступая к решению этого вопроса, Августин признает, что озадаченность его собеседника вполне обоснована и что многие ученые отрицали существование добродетелей в блаженной жизни⁵. Мы позволим себе высказать предположение, что африканский мыслитель прежде всего имел в виду Цицерона и в особенности те его рассуждения, которые относились к утраченному философскому диалогу «Гортензий» (*Hortensius*). Основанием такой гипотезы является тот факт, что гиппонский епископ в своем крупнейшем догматическом произведении «О Троице» (*XIV. 9, 12*) (надо полагать, дословно) цитирует Цицерона по этому по-

¹ *Enneadae. I. 2, 1.*

² *De musica. VI. 13, 37.*

³ *Enneadae. I. 6, 6.*

⁴ *De officiis. III. 71.*

⁵ *De musica. VI. 16, 51–52.*

воду: «Если бы нам, когда мы перейдем от этой жизни, было позволено обитать в бессмертной вечности на островах блаженных (как гласит предание), то там, где не было бы судов, какая бы нужда была нам в красноречии, или [вообще] в самих добродетелях. Ибо мы не имели бы нужды в крепости, когда бы нам не предстояло страдание или опасность; ни в справедливости, когда бы не было ничего чужого, что бы желалось; ни в воздержанности, сдерживающей страсти, ибо не было бы ни одной; и не имели бы нужды в благоразумии, когда бы нам не предстояло какого-либо выбора между добром и злом»¹. Нельзя не добавить также и то, что, разумеется, задолго до Цицерона Аристотель в «Никомаховой этике» (1178b 10–18) рассуждает в сходной манере о том, что блаженным, каковыми в первую голову являются боги, нельзя приписать добродетельных поступков. Так, древнегреческий философ, по-видимому, не без иронии замечает, что поскольку боги не совершают сделок, они не поступают справедливо. Раз они не идут на риск, их нельзя представить преисполненными мужества и крепости. Благоразумие в поступках богов было бы унижительным в представлении о них, потому что они не испытывают дурных влечений².

Правда, Августин предлагает, как может показаться, свое особое решение проблемы. С его точки зрения, упомянутые четыре добродетели вполне не исчезнут в блаженной жизни, а будут, преобразившись, пребывать вечно. Они станут созерцанием (*contemplatio*) (каковое соответствует благоразумию), освящением (*sanctificatio*) (по всей видимости, соответствующим воздержанности), неуязвимостью (*impassibilitas*) (являющейся коррелятом крепости) и упорядоченностью (*ordinatio*) (очевидно, соответствующей справедливости)³. Но так ли уж отлично это решение от того, как могли бы ответить на этот вопрос классики?

Аристотель, к слову, полагает, что поскольку совершенное счастье – это созерцательная деятельность (*ἡ δὲ τελεία εὐδαιμο-*

¹ Августин Аврелий. О Троице... С. 327.

² См.: Аристотель. Сочинения: в 4 т. М.: Мысль, 1984. Т. 4. С. 285.

³ См.: *De musica*. VI. 16, 53–55.

vía óti θεωρητικὴ τις ἐστὶν ἐνέργεια)¹, и, значит, деятельность бога, отличающаяся наивысшим блаженством, должна быть созерцательной (*ὥστε ἡ τοῦ θεοῦ ἐνέργεια, μακαριότητι διαφέρουσα, θεωρητικὴ ἂν εἴη*)², постольку люди становятся блаженными в той мере, в какой они причастны созерцанию. Об этой же «теоретической» деятельности, вторя Стагириту, говорит и Цицерон, замечая, что мы были бы блаженны одним познанием и знанием природы, каковым одним уже счастливой считается жизнь богов» (*Una igitur essemus beati cognitione naturae et scientia, qua sola etiam deorum est vita laudanda*)³. Что касается августиновского «освящения», то оно, по своему принципу, весьма сходно с платоновским и платиновским «очищением» (*κάθαρσις*)⁴ как предпосылкой уподобления Богу (не совпадая с ним, впрочем, в формальной классификации). Требуется сказать и о том, что Плотину также свойственно разделение добродетелей на «земные» и «горные». Правда, основатель неоплатонизма предупреждает, что добродетель является добродетелью лишь тогда, когда она – в душе; когда же она – в уме, она есть чистая деятельность. Нам поэтому представляется, что августиновская интерпретация философски менее аккуратна, ибо она смешивает религиозное представление о противопоставленности «потустороннего» «посюстороннему» с собственно философским противопоставлением умопостигаемого чувственно-воспринимаемому. Как бы то ни было, содержательно они конгениальны, отчего в августиновской «упорядоченности» легко узнается платиновская «самосправедливость» (*αὐτοδικαιοσύνη*), которая заключается в том, чтобы действовать в отношении ума, а в августиновской «неуязвимости» – платиновскую «умную» крепость, которая есть «бесстрастие» (*ἀπάθεια*)⁵.

¹ *Ethica Nicomachea. 1178b 6–7.*

² *Ibid. 21–22.*

³ *De Trinitate. XIV. 9, 12.*

⁴ См.: *Phaidon. 69b–c; Enneadae. I. 2, 4.*

⁵ *Enneadae. I. 2, 6.*

В общем, и в «практическом» аспекте своего учения о ритме Августин, как мы видим, определяется традиционной для античности мыслью. Тем не менее в одном аспекте эстетика ритма Августина и вправду не вполне антична. Но это означает совсем не то, что его наука содержала какие-то существенно новые по своему определению моменты. Данное «не вполне» следует понимать буквально: результат августиновской науки не является исчерпывающим вполне принцип античной эстетики.

Давайте вспомним, что для Августина предельным эстетическим понятием является равенство, которого «лучше нет ничего» (*nihil sit aequalitate melius*)¹. Это равенство проявляется в том, что части соответствуют друг другу ритмической (числовой) соразмерностью (*numerosa sibi concinnitate respondent*)², и эстетическое удовольствие имеет место быть через усвоение этого соразмерного (*concinna*)³. Соразмерное же определяется числовыми соотношениями. Однако уже Плотин замечал, что красота нечувственная не определяется соразмерностью ни как соразмерность величин, ни как соразмерность чисел (*οὔτε γὰρ ὡς μεγέθη οὔτε ὡς ἀριθμὸς σύμμετρα*)⁴. Он утверждает, что красота возникает благодаря причастию *идеи* (эйдосу) (*μετοχήν εἶδους*)⁵. Поэтому и чувственно прекрасным звукам надлежит размеряться числами не во всяком смысле, но в том, который бы служил к осуществлению идеи (*παρακολουθεῖ δὲ ταῖς αἰσθηταῖς μετρεῖσθαι ἀριθμοῖς ἐν λόγῳ οὐ παντί, ἀλλ ὅς ἂν ἡ δουλεύων εἰς ποιήσιν εἶδους εἰς τὸ κρατεῖν*)⁶. Таким образом, становится ясным, что уже в древней науке находит свое осознание то положение, что прекрасное – это *идея*, т.е. *логическое* (по меньшей мере как *существенное*, а не как лишь *сущее* определение, каковым остается число). Но, как мы знаем, в своей эстетике ритма Августин не

¹ *De musica. V. 4, 7.*

² *Ibid. V. 2, 2.*

³ *Ibid. VI. 2, 3.*

⁴ *Enneadae. I. 6, 1.*

⁵ *Enneadae. I. 6, 2.*

⁶ *Ibid. I. 6, 3.*

достигает этого конкретного, а останавливается на более абстрактном определении – числе. В этой связи замечание, высказанное Г.В.Ф. Гегелем по поводу пифагорейского принципа, вполне может относиться и к самому Августину: «...пифагорейская философия, ее принцип как бы образуют мост между чувственным и сверхчувственным. Из этого ясно, как мы должны смотреть на тех, которые полагают, что Пифагор, очевидно, заходил слишком *далеко*, понимая сущность вещей как только числа, и прибавляют к этому замечание, что вещи, правда, можно считать и против этого ничего нельзя возразить, но они все же суть нечто *большее*, чем одни лишь числа. ... Если приходится согласиться с тем, что вещи суть *нечто большее*, чем простые числа, то это следует понимать так, что мысль о *числе* недостаточна, для того чтобы выразить посредством нее определенную сущность или понятие вещей. Вместо того, следовательно, чтобы утверждать, что Пифагор со своей философией чисел заходил *слишком далеко*, было бы правильнее сказать наоборот, что он зашел *недостаточно далеко*...»¹.

Исходя из этого, ясным становится также и то, почему некоторые исследователи Августина отмечали известную односторонность его эстетики ритма, состоящую в том, что, как указывает В.В. Бычков, «в данном трактате Августина почти не интересуется содержательная сторона искусства. Все его внимание направлено на систему абстрактных закономерностей (чисел), воплощающихся в определенной материальной форме искусства и доставляющих удовольствие при восприятии»². Эта односторонность, по мнению отечественного исследователя философии Августина, «определяется прежде всего *абстрактно-идеалистической* ориентацией автора системы» (курсив наш. – А.Т.)³. С этим замечанием в его непосредственности нельзя не согласиться. Однако, войдя в его содержание, мы должны в свою очередь заметить, что определение «абстрактно-идеалистический»

¹ Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук: в 3 т. М.: Мысль, 1974–1977. Т. 1. С. 254.

² Бычков В.В. Трактат... С. 704.

³ Там же.

само оказывается у Бычкова не вполне для нас определенным. Если под ним подразумевается тезис о том, что «пифагореизм» августиновской эстетики ритма делает ее *слишком* идеалистичной в смысле оторванности от чувственности, то мы, продолжая гегелевский аргумент, должны, напротив, возразить, что ее «пифагореизм» делает ее *недостаточно* идеалистичной, ибо поскольку число «есть мысль как некое совершенно внешнее самому себе бытие»¹, постольку оно «есть мысль, которая стоит ближе всего к чувственному, или, выражаясь определеннее, оно есть мысль самого чувственного»².

Мыслить прекрасное как число, а не чувственное есть, несомненно, необходимый шаг в развитии эстетического мышления. Но этот шаг не последний. Следующим шагом должно было быть мышление прекрасного в такой форме, которая является мыслью не только для нас, т.е. в себе, но также и для себя – в форме идеи.

Однако этого шага (в отличие от своего философского учителя Плотина) Августин в своей научной методологии не сделал. Вот почему тот недостаток «содержания» в эстетическом мышлении Августина есть прежде всего недостаток самой формы мышления. И вот почему августиновская эстетика ритма как наука остается в границах античной традиции, не исчерпывая ее определенность.

¹ Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия... С. 251.

² Там же. С. 253.

2. АВГУСТИНОВСКИЙ «ПСАЛОМ ПРОТИВ ПАРТИИ ДОНАТА» КАК ЯВЛЕНИЕ НОВОГО ИСКУССТВА

Уяснив принадлежность августиновской эстетики ритма как науки к античности, мы, как и было задумано, переходим к рассмотрению определенности его эстетики ритма как искусства. Нами уже отмечалось, что эта форма ритмики была осуществлена Августином в его сочинении «Псалом против партии Доната». Каким же образом мы будем его изучать? Поскольку анализ литературного произведения вообще предполагает его рассмотрение как со стороны формы, так и со стороны содержания, постольку (хотя предмет нашего особого интереса является первая и притом в ее ритмическом аспекте) мы планируем начать именно с последнего, дабы кратко познакомить русского читателя с тематикой августиновского творения. Затем мы намерены дать представление его композиционной структуры в целом и в частности обозначить проблематику его ритмики. Далее мы перейдем к изучению того, как разрешается эта проблематика и разрешается ли она с филологической, или историко-лингвистической, точки зрения. Наконец, мы дадим собственно философскую, или логико-историческую, интерпретацию августиновской художественной ритмики.

Впрочем, в качестве зачина нашего анализа мы позволим себе предложить читателю выслушать то, как весьма лапидарно в «Пересмотрах» характеризует свой опус сам автор (ибо в этой саморецензии *in pise* уже содержится то, что может нас заинтересовать): «Желая довести до сведения даже простолудинов и людей совсем невежественных и необразованных положение дел с донатистами, и чтобы оно, насколько возможно нашим посредством, запомнилось им, я сочинил псалом, который бы они могли петь, сообразно порядку латинских букв, но только до буквы V. Такие стихи они называют алфавитными. Последние три буквы¹ я

¹ Т.е. X, Y, Z.

опустил, но вместо них я в заключение добавил нечто вроде эпилога, в котором к ним словно мать обращается Церковь. Иппосалом же, которым нужно отвечать, и вступление, которое также поется, не имеют порядка букв, ибо их порядок начинает соблюдаться после вступления. И я не желал, чтобы этот псалом был сочинен сообразно какому-нибудь роду стихотворений потому, что необходимость метра могла бы заставить меня употреблять какие-нибудь слова, которые не в ходу у простого народа...» (*Volens etiam causam Donatistarum ad ipsius humillimi vulgi et omnino imperitorum atque idiotarum notitiam pervenire, et eorum quantum fieri per nos posset inhaerere memoriae, Psalmum qui eis cantaretur per Latinas litteras feci, sed usque ad V litteram. Tales autem abecedarios appellant. Tres vero ultimas omisi; sed pro eis novissimum quasi epilogum adiunxi, tamquam eos mater alloqueretur Ecclesia. Hypopsalma etiam, quod respondetur, et prooemium causae, quod nihilominus cantaretur, non sunt in ordine litterarum; earum quippe ordo incipit post prooemium. Ideo autem non aliquo carminis genere id fieri volui, ne me necessitas metrica ad aliqua verba quae vulgo minus sunt usitata compelleret...*)¹.

2.1. ОБ ИСТОРИЧЕСКИХ УСЛОВИЯХ СОЗДАНИЯ И О СОДЕРЖАНИИ «ПСАЛМА ПРОТИВ ПАРТИИ ДОНАТА»

Как это явствует из выданной самим Августином характеристики данного произведения, «Псалом» написан в полемическом стиле. О. Барденхевер в своей классификации трудов святого отца относит его к догматико-полемическим работам и отмечает, что он является «самым ранним сочинением Августина против донатистов» (*Die früheste Schrift Augustins gegen die Donatisten*)².

¹ *Retractationes. I. 20.*

² Bardenhewer O. Op. cit. S. 426. Правда, П. Монсо в своей многотомной «Литературной истории христианской Африки...» уверяет, что гиппонский епископ атаковал донатистов уже в труде, непосредственно предшествовавшем «Псалму» – в двух книгах «О Нагорной проповеди Господа» (*De Sermone Domini in Monte libri duo*), однако «Псалом» *всецело (entièrement)* направлен против донатизма (см.: Monceaux P. Histoire

И в самом деле, в «Пересмотрах» донатисты впервые упоминаются как раз в связи с «Псалмом». Если же учесть, что Августин, как известно, вел с ними борьбу на протяжении почти всей своей пастырской деятельности и написал целый ряд сочинений, направленных против них¹, то, пожалуй, уместно задаться вопросами: кто же такие донатисты и почему значительную часть своего творчества гиппонский епископ уделил полемике с ними?

Донатизм – это схизматическое движение в североафриканской церкви, относящееся, главным образом, к IV–V вв. и уходящее своими корнями во времена преследований христиан при императоре Диоклетиане (303–305 гг.). Его подспудными причинами были проблемные вопросы сугубо богословского характера, которые, однако, проявились со всей своей остротой в период гонений. Как утверждает В.В. Болотов, в Африке они получили особенный колорит, потому что там обращали внимание на священные христианские книги, требовали их выдачи и сожжения². Реакция христианского духовенства и мирян, оказывавшихся в случае неподчинения под угрозой смертной казни, была далеко не единодушной. «Во многих церквях имелись более и менее ригористические фракции, фанатики и соглашатели»³. Выдача (*traditio*) священных книг властям почти всегда рассматривалась как отступничество, а священники, их выдавшие, считались *предателями* (*traditores*). Североафриканские христиане разделились на рьяных ревнителей церковной чистоты, коих впоследствии воз-

littéraire de l'Afrique chrétienne depuis les origines jusqu'à l'invasion arabe. Tome septième. Saint Augustin et le donatisme. Paris: Editions Ernest Leroux, 1923. P. 81).

¹ «Псалом», напомним, датируется 393 г., а последнее сочинение, относящееся к этому ряду и упоминаемое в «Пересмотрах», – «Против Гауденция, епископа донатистов две книги» (*Contra Gaudentium, Donatistarum Episcopum libri duo*) – 420 г.

² Болотов В.В. Лекции по истории древней Церкви: в 4 т. М.: Изд-во Спасо-Преображенского Валаамского Ставропигиального монастыря, 1994. Т. 2. С. 396.

³ Markus A.R. Donatus, Donatism // Augustine through the ages: an Encyclopedia / gen. ed., Allan D. Fitzgerald. Grand Rapids, Michigan; Cambridge, U.K.: William B. Eerdsman's Publishing Company, 1999. P. 284.

главил епископ Донат (Великий), имя которого и дало название этому раскольническому направлению, и умеренных кафоликов, призывавших восстановить единство Церкви и ставших объектом нападков со стороны донатистов. Последние, к слову, требовали от кафоликов перекрещивания, если они прежде крестились от «павшего» священника или от того, который получил хиротонию от епископа-«предателя», а также выведения из своей среды подобных грешников, дабы Церковь оставалась святой и состояла лишь из «чистых».

Если, таким образом, «зреть в корень» донатистской проблемы как теологической, то суть ее заключалась в том, «как примирить чистоту Церкви в качестве Тела Христова с явной слабостью ее прихожан здесь на земле»¹. Впрочем, этот вопрос имел и вполне «осязаемый» социально-политический аспект. Как полагает А.Р. Маркус, донатисты поддерживали древнюю африканскую теологическую традицию и выступали против имперского истеблишмента и консенсуса европейских церквей, отстаивая тем самым региональные интересы провинции. Кафолики же, напротив, «были партией, готовой принести в жертву лояльность африканской традиции ради того, чтобы идти в ногу с “заморским” христианством», которое импортировалось в Африку и распространялось при поддержке императора, богатых землевладельцев и армии². Нетрудно догадаться, на чьей стороне должны были оказаться духовные симпатии Августина, воспитанного в лоне римской культуры, еще несколько лет назад подвизавшегося в должности придворного ритора и не так уж давно вернувшегося из метрополии.

Французский академик П. Монсо высказал предположение, что августиновское стихотворение является своего рода «эхом» того великого Собора, который состоялся в Гиппоне в том же году, когда было написано это поэтическое произведение³. По всей

¹ Mbanisi V.N. Baptism and the ideal of unity and the universality of the Church in St. Augustine's ecclesiology: an exposition of his theology of baptism in light of Donatists controversy. New York: Fordham University, 2008. P. 113.

² Markus A.R. Op. cit. P. 286.

³ Monceaux P. Ibid.

вероятности, на этой ассамблее африканские католические епископы не только формально обозначили всю опасность схизмы, но и решение подготовить необходимые пути для реализации антидонатистской пропаганды. Одним из этих путей была борьба против раскольников с помощью их собственного оружия – сочинения псалмов и распевания их в своих церквях. Дело в том, что схизматики задолго до католиков осознали действенность «силы искусства» на духовный настрой верующих и использовали этот прием для укрепления фанатизма своих сторонников. Так, анонимный католический текст, называемый «Предопределенный, или Ересь предопределенных и опровержение книги, безосновательно приписываемой святому Августину» (*Praedestinitus, sive Praedistinatorum haeresis, et libri S. Augustino temere ascripti refutatio*), доносит до нас свидетельство о том, что сменивший Доната на епископском престоле в Карфагене старший современник Августина Пармениан «обошел всю Африку, стряпая против нас книги и сочиняя новые псалмы» (*per totam Africam libros contra nos conficiens, et novos psalmos faciens circumibat*)¹. Примечательно и то, что в одном из своих писем к нумидийскому епископу Януарию, датированном 400 г., Августин, касаясь вопроса о разнообразии обычаев в религиозном культе, замечает, что если они не противны вере и добрым нравам и побуждают к лучшей жизни, то нужно не осуждать их, а напротив, следовать им, одобряя и воспроизводя их. В качестве примера такого обычая отец Церкви приводит пение гимнов и псалмов, каковое, по его признанию, очень полезно для того, чтобы благочестивым образом волновать дух и обращать его в состояние божественной любви (*tam utili ad movendum pie animum, et accendendum divinae dilectionis affectum*)². Замечает, однако, Августин и то, что манера их исполнения тоже может весьма различаться. В африканской церкви, вынужден признать епископ, большая часть ее членов является менее понятли-

¹ *Praedestinitus, sive Praedistinatorum haeresis, et libri S. Augustino temere ascripti refutatio. I. 44* (Patrologiae Cursus Completus, Series Latina. Vol. 53. Col. 601).

² *Epistula 55. 18, 34.*

вой (*pleraque in Africa Ecclesiae membra pigriora sunt*)¹. Поэтому, продолжает он, донатисты упрекают нас в том, что мы (т.е. кафолики. – А.Т.) трезвенно исполняем в церкви божественные песнопения, созданные пророками. Сами же они при пении своих псалмов, сочиненных лишь обычными людьми, привносят столько своего опьянения, как будто что есть мочи дуют в трубы (*ita ut Donatistae nos reprehendant, quod sobrie psallimus in ecclesia divina cantica Prophetarum, cum ipsi ebrietates suas ad canticum psalmodiarum humano ingenio compositorum, quasi ad tubas exhortationis inflamment*)². Впрочем, каким бы критическим ни было отношение Августина к тому, в какой манере сочинялись и исполнялись псалмы донатистами, нам, пожалуй, вполне ясно, что рассматриваемое произведение гиппонского епископа имело в качестве стимула и, вполне возможно, прообраза псалмодию раскольников.

Как мы помним из слов самого же пастыря, своим «Псалмом» он преследовал цель довести до понимания даже самой непонятливой публики католическое видение того, как обстоит ситуация с донатистской схизмой. При этом весьма вероятно, что адресатом этого опуса были не только его сторонники, но и те из его слабо образованных оппонентов, кто по неведению своему без труда был введен в заблуждение. Если же учитывать, что рефреном его произведения было обращение ко *всем*, кто обретает радость в мире (*Omnes qui gaudetis de pace*)³, то становится тем более ясным то, что для него безусловной перспективой африканской церкви было ее единство.

По мнению П. Монсо, в поэме можно различить четыре части⁴: пролог, или вступление (*prooemium*), которое выделяется в «Пересмотрах» самим Августином, историческое резюме происхождения схизмы, на которое автор отводит сотню стихов, контроверза и, наконец, эпилог, каковой также особо обозначен сти-

¹ *Epistula 55. 18, 34.* Очевидно, что Августин сравнивает (как мы бы сейчас сказали, «неполиткорректно») своих собратьев-африканцев с христианами метрополии.

² *Ibid.*

³ *Psalmus contra partem Donati. 1.*

⁴ Monceaux P. Op. cit. P. 82.

хотворцем¹. Значительный объем содержания псалма составляет, конечно же, изложение исторических перипетий, что и было озвученной целью Августина при создании данного произведения. Здесь мы находим освещение обвинений, которые предъявлялись предполагаемым «предателям», упоминание роли нумидийских епископов и их сообщников в последующем непризнании Цецилиана, избранного кафеоликами епископом, нечестивых амбиций Доната, «пожелавшего заполучить всю Африку», обращения к императору Константину с петицией прислать «заморских судей» и даже неприятия самими же донатистами испрошенных римских посредников, так как исход дела не устроил раскольников, и т.д. Вполне ожидаемо, что к изложению исторических фактов примешивается прямая критика и увещевания. Но как раз поэтому хотя в своем «эмпирическом» целом «Псалом» может представляться как «прежде всего история донатизма»², его «идея», на наш взгляд, заключается, разумеется, не в том, чтобы быть ее (истории) объективной экспозицией, а в том, чтобы таким посредством вернуть отколовшихся «братьев по вере» в лоно единой Церкви³. Для уяснения этого нам бы хотелось обратить внимание читателя на пролог и начальные строфы, а также на эпилог «Псалма» гиппонского епископа, ибо в них он, пожалуй, более поэтичен.

Августин начинает с замечания о том, что если невозможно стерпеть, когда разрывают на тебе облачение, то тем более заслуживает смерти тот, кто разрывает Христов мир⁴. Далее он говорит, что Господь наш, для того чтобы преизбыток грешников

¹ *Retractationes. I. 20.*

² Monceaux P. *Ibid.*

³ Наша мысль о том, что идея *единства* Церкви является определяющим в этом августиновском сочинении, находит поддержку и в работе Йорга Треленберга «Принцип “единства” у раннего Августина», в Приложении к которой, кстати, он дает свой перевод «Псалма» на немецкий язык, снабженный примечаниями и комментариями (см.: Trelenberg J. *Das Prinzip „Einheit“ beim frühen Augustinus. Tübingen: Mohr Siebeck, 2004. S. 154; 174–195).*

⁴ *Psalmus contra partem Donati. 4–5.*

не ввергал в замешательство братьев по вере, предостерег нас своей притчей¹, в которой Он сравнивает Царство Небесное с неводом, закинутым в море, захватившим отовсюду множество рыб всякого рода. Будучи вытащенными на берег, рыбы были разделены: хороших собрали в сосуды, а дурных выбросили. Всякий, кто знает Евангелие, продолжает Августин, со страхом Божиим распознает, о чем идет речь. Невод – это Церковь; море – это сей век; смешанные роды рыб – это праведники с грешниками; морской берег – конец сего века, т.е. время разделения. Та рыба, что прорвала невод, слишком любила море. Сосуды же – это обители святых, которых не достичь грешникам². Спрашивается: так что же за рыбы прорвали невод? Ответ: это великие гордецы, называющие себя праведниками. Это они произвели разрыв и воздвигают алтарь против алтаря. Они предали себя дьяволу, устроив из традиции войну и желая свалить совершенное ими преступление на других³.

Уже из такого начала вполне очевидно, что основная мысль, которую стремится донести автор до своих слушателей, – невозможность нарушения церковного единства, что, однако же, как раз было совершено раскольниками и чем, таким образом, они сами ставят себя вне Церкви и, значит, лишают себя спасения.

Этот призыв к единству становится совершенно откровенным в эпилоге «Псалма», написанном с использованием такого художественного приема, как прозопопея⁴, так как он представляет собой увещание от лица самой матери-Церкви, которая, обращаясь к схизматикам, говорит: «О сыны мои, зачем жалуетесь на мать? Хочу услышать от вас, зачем вы меня покинули. Вы обвиняете своих братьев, а я вся терзаюсь. Когда меня попирали язычники, я претерпела множество страданий. Многие меня покинули, но ведь они сделали это из страха. Вас же никто не за-

¹ Мф. 13, 47–50.

² *Psalmus contra partem Donati*. 8–19.

³ *Ibid.* 20–25.

⁴ Подробнее об этом см.: Springer C.P.E. *The prosopopeia of Church as Mother in Augustine's Psalmus contra Partem Donati* // *Augustian Studies*. 1987. Vol. 18. P. 52–65.

ставлял восставать против меня. Вы говорите, что вы со мной, но вы сами видите, что это ложь. Ведь я – католическая Церковь, а вы зоветесь партией Доната... И что же сделала вам я, ваша мать, сущая по всему миру?... Зачем меня оставили и истязаете своей смертью? Если вы столь ненавидите неправедных, ищите их среди самих себя; если же вы можете относиться к ним с терпением, почему не делать этого в единстве, в котором никто не перекрещивает и не воздвигает алтарь против алтаря?»¹

Впрочем, каким бы искренним, по своей сути, ни был этот призыв к единству, наш особенный интерес пролегает не в области содержания этого поэтического произведения. К тому же, если довериться знатокам последнего, то придется признавать, что в этом отношении рассматриваемый опус вряд ли может быть оценен высоко. Так, дореволюционный отечественный исследователь творчества Августина В.З. Белоликов, приступая к обзору противодонатистских полемических трудов африканца, сразу замечает, что «Псалом» в качестве такового представляет собой лишь «опыт» и не имеет большого значения². Э. Треорель, изучавший «Псалом» специально, также полагает, что он не имеет ни доктринальной, ни литературной ценности, являясь лишь только «песней, написанной для масс», «работой “под заказ” и для пропаганды» (*le chant populaire, oeuvre de circonstance et de vulgarisation*)³. Кое-кто из более современных авторов и вовсе не стесняется в выражениях, весьма нелицеприятно характеризуя эту августиновскую работу. К слову, католический исследователь Ф. Ван дер Меер в своей широко известной книге «Августин-епископ» уничижительно называет «Псалом» «виршами» (*a doggerel*) и «песенным произведением едва уловимого достоинства, не имеющей конца дидактической поэмой» (*a sort of ballad of very*

¹ *Psalmus contra partem Donati. 271–293.*

² Белоликов В.З. Литературная деятельность Блаженного Августина против раскола донатистов. Киев: Тип. акц. о-ва «Петр Барский в Киеве», 1912. С. 15.

³ Tréhorel E. Le psaume abécédaire de Saint Augustin // *Revue des études latines*. 1939. Vol. 17. P. 309.

slender merit, an interminable didactic poem)¹. П. Браун убежден, что «это песнопение было чистым рифмоплетством» (*the song was a mere jingle*)². Дж. Боннер, по сути, в том же духе утверждает: «Следует признать, что даже самый преданный из поклонников святого вряд ли стал бы настаивать на том, что *Псалом* является литературным произведением»³.

Сходную, хотя и более великодушную, позицию занимает и П. Монсо. Так, задолго до других исследователей отметив литературную неравноценность⁴ «Псалма», он все же признает за ним известную широту стиля и художественное мастерство⁵. Впрочем,

¹ Meer F. van der. *Augustine the Bishop: the Life and Work of a Father of the Church* / trans. by B. Battershaw and G.R. Lamb. London: Sheed and Ward, 1961. P. 104. Цит. по: Shaw B.D. *Sacred Violence: African Christians and Sectarian Hatred in the Age of Augustine*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. P. 475.

² Brown P. *Augustine of Hippo: A Biography*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 2000. P. 134.

³ Bonner G. *St. Augustine of Hippo: Life and Controversies*. Philadelphia, PA: Westminster Press, 1963. P. 253. Цит. по: Shaw B.D. *Op. cit.* P. 475.

⁴ О том, чтобы считать «Псалом» ценным как собственно полемический труд у П. Монсо разговор не идет. В этом отношении его, несомненно, нельзя сравнивать с последующими антидонатистскими трактатами. Он не содержит ничего доктринально оригинального в особенности потому, что, как уверяет французский историк литературы, в своей исторической части «Псалом» представляет собой стихотворное резюме одного единственного источника – «О расколе донатистов. Против Пармениана семь книг» (*De Schismate Donatistarum. Adversus Parmenianum libri septem*) (370 г.) святого Оптата Милевитского. Ко времени написания своего стихотворения Августин, по-видимому, еще был очень слабо знаком с донатизмом, отчего, как уверяет П. Монсо, «он все позаимствовал у своего предшественника: от сути изложения происхождения схизмы до деталей, до библейских цитат, до аргументов против инакомыслящих. Он оставался верным ему даже в его лакунах, например, в том, что касается Собора в Арле» (Monceaux P. *Op. cit.* P. 83).

⁵ На это в особенности обращает внимание К. Спрингер, заявляющий, что каким бы популярным ни было это произведение, оно не настолько лишено артистизма, насколько то пытаются внушить современные интерпретаторы (см.: Springer C.P.E. *The Artistry of Augustine's Psalmus contra Partem Donati* // *Augustinian Studies*. 1985. Vol. 16. P. 65).

и он не мог не отметить главного недостатка этого стихотворения как поэтического произведения – его прозаичность. И это неудивительно, ведь излагаемое Августином содержание совершенно непригодно для поэзии. Для П. Монсо очевидно, что Августин занялся таким «неблагодарным» с литературной точки зрения предприятием лишь потому, что пообещал себе внедрить свое видение положения дел в самые непробиваемые головы. Как следствие, мы в результате анализа содержания «Псалма» получаем весьма достойную французского *bel esprit* характеристику: «Если это и не поэзия, то, по меньшей мере, красноречие, ритмизованное ударами молота» (*C'est, sinon une poésie, du moins une éloquence rythmée à coups de marteau*)¹. Не будем забывать, что именно ритмика этих «ударов» и есть главный объект нашего исследовательского внимания.

2.2. ФОРМАЛЬНАЯ КОМПОЗИЦИЯ

«ПСАЛМА ПРОТИВ ПАРТИИ ДОНАТА» И ЕГО НОВАЯ РИТМИКА

Если по своему содержанию августиновское произведение и не было оригинальным, то по своей формальной организации и, главным образом, версификации «Псалом», напротив, выявляет абсолютную новизну, что среди исследователей считается давно признанным и не вызывающим сомнения². Так, все тот же П. Монсо находит собственно стихотворный аспект «Псалма» «очень новым и любопытным» (*c'est la versification, qui est très neuve et très curieuse*).³ Ф. Раби полагает, что в августиновском

¹ Monceaux P. Op. cit. P. 83.

² Этот факт констатируется голландским исследователем В. Хунинком: «Когда бы псалом ни привлекал внимание ученых, это имело своей причиной, пожалуй, его форму, а не содержание вопроса» (*Whenever the Psalm has attracted scholarly attention, it is because of its form rather than its subject matter*) (Hunink, V. Singing together in church. Augustine's Psalm against the Donatists // Sacred Words: Orality, Literacy and Religion. Orality and Literacy in the Ancient World. Vol. 8 (Mnemosyne Supplements, Monographs on Greek and Latin Literature. Vol. 332). Leiden: Brill, 2011. P. 392).

³ Monceaux P. Op.cit. P. 84.

«гимне» мы можем с большей ясностью, чем когда-либо, наблюдать «появление нового рода поэтической конструкции» (*the appearance of a new kind of poetical construction*)¹. Авторы «Метров греческой и латинской поэзии», хотя и высказывают вполне допустимое предположение о том, что оригинальная форма августиновского стихотворения могла быть заимствована им из псалмов его донатистских противников, все же единодушны в том, что поскольку отсутствие письменных свидетельств относительно последних оставляет нас в темноте, постольку важность поэтического произведения Августина вряд ли может быть переоценена². Однако прежде чем мы перейдем к рассмотрению стихотворной ритмики Августина в узком смысле слова, необходимо заняться вопросом общей формальной композиции «Псалма», дабы затем на этом основании были выявлены собственные элементы его стихосложения.

Во-первых, заметим, что это сочинение имеет сплошное деление на строфы, состоящие из двенадцати строчек. Всего таких строф получается двадцать, и, как сообщил нам сам автор, каждая из них начинается с определенной буквы латинского алфавита от А до V. Именно такой формальный порядок организации строф послужил причиной того, что это произведение называется также «алфавитным псалмом» или «алфавитным песнопением». По крайней мере ученик и биограф Августина епископ Каламский Поссидий в «Списке книг, трактатов и писем» (*Indiculus librorum, tractatum et epistolarum*) своего учителя именуется стихотворение как *Psalmus abecedarius*³. Впрочем, как мы помним, пролог и эпилог «Псалма» алфавитного порядка не имеют.

Зато, во-вторых, в поэме есть ипопсалом, представляющий собой весьма характерное явление. Это строка, которая выполняет функцию припева и которой, как говорит сам сочинитель, «следовало отвечать» (*quod respondetur*). «Ипопсалом»

¹ Raby F.J.E. A History of Christian-Latin Poetry: From the Beginnings to the Close of the Middle Ages. Oxford: Clarendon Press, 1997. P. 21.

² Halporn J., Ostwald M., Rosenmeyer Th. The meters of Greek and Latin Poetry. Indianapolis, Indiana: Hackett Publishing Company, 1994. P. 119.

³ Patrologiae Cursus Completus, Series Latina. Vol. 46. Col. 7.

(ὕψαλμα) происходит от греческого глагола ὑπόψαλλειν, что означает «петь в ответ». Этот термин является синонимом традиционного византийского «прокимна» (προκείμενον), т.е. буквально «предлежащего», и, как поясняет литургиолог Х. Матеос, «обозначал избранный псалмический стих, помещенный *перед* остальными стихами, предназначенными для исполнения»¹. Ясно, таким образом, что ипопсалом (или иначе респонсорий) был неотъемлемой частью респонсорной псалмодии, в которой он повторялся после каждой строфы, исполняемой, по-видимому, солистом-священником.

Далее следуют, пожалуй, собственно ритмические показатели стиховой структуры. Так, в-третьих, очевидно, что если и не все стихи «Псалма» являются безупречно равносложными², то все же в целом налицо их безусловная тенденция к тому, чтобы быть шестнадцатисложниками. Не вызывает также сомнений регулярность цезуры, делящей стих на два равных полустишия. И хотя ударения (как и долготы) внутри стихов представляются расположенными произвольно, все же и здесь обнаруживается определенная закономерность, а именно: в каждом полустишии предпоследний слог несет «динамическое» ударение. Наконец, последнее по порядку, но, пожалуй, первое по значению – рифма! Это, конечно же, еще не есть рифма в традиционном современном понимании, а только ассонанс, т.е. качественно одинаковое звучание неударных последних слогов, оканчивающихся на -e

¹ Матеос Х. История литургии свт. Иоанна Златоуста. Т. 1. Служение Слова в византийской литургии. Исторический очерк / пер. с фр. С. Голованова. Омск: Издатель С. Голованов, 2010. С. 20.

² К слову, этот момент организации зависит порой от дошедшей до нас редакции. К примеру, возьмем все тот же ипопсалом. В той редакции, в которой, как теперь полагают, имеются следы позднейшей средневековой коррекции, он содержит «правильные» шестнадцать слогов (*Vos qui gaudetis de pace, modo verum iudicate*); в той же, которая ныне признается за более достоверную, их семнадцать (*Omnes qui gaudetis de pace, modo verum iudicate*).

или иногда на *-ae*¹. Однако и этого довольно для того, чтобы понять, что перед нами совершенно иной способ ритмической организации стиха, нежели тот, что имел место в классическом (античном) стихосложении².

Характеризуя такую ритмику в целом, можно сказать, что это – «поэзия простонародной направленности» (*une poésie à visées populaires*)³, «разговорные стихи, не зависящие от античной традиции» (*Sprechverse unabhängig von der antiken Tradition*)⁴. П. Браун, чья «убийственная» оценка художественности «Псалма» уже приводилась нами, проницательно замечает по поводу этого разрыва с античным стихосложением: «Двадцать лет до этого Августин награждался венком за написание классического стихотворения, *carmen theatricum*. Теперь же между ученым и католическим священником разверзлась бездна, которая будет разделять две цивилизации, едва ли не два языка»⁵.

Правда, в немалое смущение может повергнуть исследователя собственное заявление Августина, уверявшего своего читателя в том, что он не желал, чтобы его «Псалом» был сочинен сообразно какому-нибудь роду стихотворений, дабы не зависеть от необходимости метра. Из этого вовсе не однозначного высказывания автора⁶ некоторые исследователи заключили, что в авгу-

¹ Рефрен, т.е. ипопсалом, кроме всего перечисленного, имеет внутреннюю рифмовку парокситонов.

² Пожалуй, лишь только как курьезную следовало бы признать попытку Дж. Пиги интерпретировать августиновский стих как классический дактилический гекзаметр (Pighi G.B. *De versu Psalmi Augustiniani // Mélanges offerts à Mademoiselle Christine Mohrmann*. Utrecht; Anvers: Spectrum, 1963. P. 262–269). Подобного рода «спекуляция» не нашла никакой поддержки среди специалистов (см., например: Hunink V. *Op. cit.* P. 394).

³ Monceaux P. *La versification à tendances populaires des chrétiens d'Afrique // Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*. 50e année. 1906. № 1. P. 40.

⁴ Dihle A. *Die griechische und lateinische Literatur der Kaiserzeit: von Augustus bis Justinian*. München: C.H. Beck, 1989. S. 582.

⁵ Brown P. *Op. cit.* P. 134.

⁶ П. Монсо также отмечает, что «какими бы ценными ни были объяснения Августина, они остаются неполными и немного вводящими в заблуж-

стиновском произведении и вовсе нет никакой ритмики или по крайней мере его ритмика не является стихотворной, отчего сам «Псалом» вовсе не есть стихи.

Так, В. Хунинк констатирует, что с точки зрения большинства специалистов, ключом к пониманию этого *стихотворения* (*this poem* – хороша оговорка!) является его изосиллабизм (шестнадцать слогов на строчку), отчего он оказывается экземпляром ритмической поэзии, организованной по схеме сочетания ударных и безударных слогов с определяющей ролью словесного ударения. Однако при таком взгляде на предмет возникает проблема, состоящая в том, что не все строки имеют равное число слогов. Кроме того, как убежден В. Хунинк, Августин заметил бы, что в случае новой «неклассической» схемы это было бы лишь замещением одной строгой системы другой, тогда как он явно утверждает, что не использует какую-либо стихотворную форму, ибо она ограничивала бы его, будь она квантитативной или же квалитативной¹. Тогда получается, что текст «Псалма» и вовсе не должен был иметь какую-либо самостоятельную ритмику и структурировался исключительно ритмикой мелодии, на которую был положен. Благодаря такой версии ритмической интерпретации, «кажущаяся “неправильной” строка с большим или меньшим шестнадцати числом слогов для певца легко вписывалась. Он мог просто задержать свой голос на один или два слога»². Подобное «мелодическое» толкование ритмики «Псалма», а точнее ее отсутствия, совершенно не учитывает того, что он обладает такими формальными элементами, которые имеют собственно языковую природу и никак не могут быть объяснены «мелодически». Ос-

ждение по крайней мере в отношении того, что касается ритма. Ведь если он прямо заявляет, что не использовал никакого метра, то он не говорит, чем заместил метр...» (Monceaux P. *La versification...* P. 40).

¹ Hunink V. *Op. cit.* P. 395–396.

² *Ibid.* P. 399. Предположение о том, что мелодия могла играть существенную роль в такого рода поэзии, как августиновский «Псалом», высказывалось прежде шведским филологом-классиком Д. Норбергом (см.: Norberg D. *Op. cit.* P. 132), а еще раньше Э. Треорелем (см.: Tréhorrel E. *Op. cit.* P. 322).

тавляя в стороне алфавитный порядок, назовем прежде всего рифму (ассонанс). Как может следовать она из мелодической природы «Псалма»? Нужно также иметь весьма изощренную фантазию, чтобы представлять себе, что именно мелодия вынудила слоги группироваться подавляющим образом в шестнадцатисложные, а не, скажем, в семнадцати- или пятнадцатисложные строки, которые, кроме того, должны были иметь цезуру посередине и постоянное ударение на седьмом и пятнадцатом слогах. Наконец, как вообще могла мелодия заставить слоги организовываться именно в ритмически (т.е. квалитативно), а не метрически (т.е. квантитативно) построенные строки? Мы, разумеется, не ждем ответа на эти вопросы.

Что же касается того «упрямого» факта, которым является высказывание самого Августина, то его мы коснемся несколько позднее, а именно после того, как разберем еще одну интерпретацию августиновского произведения, отказывающую ему в стихотворной форме. Ее автор – М. Николо, и его особенное отрицание стиховой природы «Псалма» происходит из его общей концепции ритмического стихосложения, развитой им в работе «Два источника латинского акцентного стихосложения». Таковыми французский ученый считает, во-первых, технику акцентного стиха, выработанного, по его убеждению, в течение V–VI вв., и, во-вторых, рифму как дополнительное украшение, добавленное к древнему стиху и являвшееся произведением риториков. Если согласиться с тем положением, что «стихи» августиновского «Псалма» не были равноударными (за исключением регулярных парокситонов полустиший), то тем самым может представляться, что «наполовину» они перестают быть традиционными ритмическими стихами. Однако еще остается рифма. В ее отношении М. Николо уверен, что она вовсе не есть стихотворная рифма, но та, что относится к *ритмической* (!) прозе. В качестве таковой она, согласно М. Николо, должна была представлять собой «древний гомеотелевтон риториков»¹. Гомеотелевтон (*ὁμοιοτέλευ-*

¹ Nicolau M.-G. Les deux sources de la versification latine accentuelle // Bulletin du Cange, 1934. Vol. 9. P. 75.

των) с греческого буквально означает «одинаковое окончание». Это риторический прием, нередко используемый в текстах возвышенного стиля. С.С. Аверинцев, например, определял гомеотелевтон как «созвучие окончаний, которые сопрягают одинаковые по своей грамматической форме слова и разнесены по концам синтаксических отрезков...»¹. Кроме того, М. Николо добавляет, что следует также обозначить тенденцию античных риторов связывать с этой фигурой другую – «изоколон» (*ισόκωλον*), т.е. период, все члены которого имеют равное построение. Ассоциация этих двух риторических фигур, по мысли М. Николо, предвосхитила стих будущего. Она имела большой успех в прозе поздней Античности и начала Средних веков². Так что когда Августин сочинял свой алфавитный «Псалом», он лишь правильно применял принцип сочетания гомеотелевта и изоколлона, делая так, что фразовые члены имели по шестнадцать слогов и оканчивались на одну и ту же гласную. Вот почему, утверждает исследователь, строчки алфавитного «Псалма» суть только риторические «колы» (т.е. фразовые члены), а не стихи, а сам «Псалом» есть лишь проза³. В итоге своего вывода о ритмической природе августиновского произведения М. Николо весьма категорично заключает: «Если некоторые авторы... хотели увидеть в нем поэму в стихах, то их несомненная ошибка тем менее простительна, что святой Августин сам предупредил, что у него не было намерения сочинять *carmen*... Напрасно пытаться... заставить Августина сказать как раз обратное тому, что он говорит. Если святой Августин, предвидя некоторым образом недоразумение, которое возникнет относительно его алфавитного псалма, пожелал предостеречь нас, как можно было бы воспринимать это иначе? Правда, современ-

¹ Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. СПб.: Азбука-классика, 2004. С. 228. Эта дефиниция русского филолога примечательна для нас уже потому, что подобно тому, как М. Николо стремился показать происхождение латинского рифмованного стиха из риторического гомеотелевтона, Аверинцев делал то же самое относительно византийского стиха.

² Nicolau M.-G. Op. cit. P. 75.

³ Ibid. P. 79.

ные авторы могут, на худой конец, просто отбросить свидетельство святого Августина о своих собственных сочинениях»¹.

Мы, однако, намерены не «отбрасывать» августиновское свидетельство, а дать ему такое объяснение, при котором его можно будет воспринять как раз иначе, нежели его воспринимает М. Николо. Но сначала следует разобраться с интерпретацией самого француза. Для этого давайте чуть более внимательно посмотрим к синтаксической организации его строчек. Как позволил себе выразиться В. Хунинк, этот «*стиховидный* текст» (а *poem-like text*)² (курсив наш. – А.Т.) образуется строками, представляющими собой отчетливые синтаксические единицы в виде законченных предложений. Даже беглого взгляда достаточно, дабы заметить, что строчки заканчиваются главным образом на инфинитив и существительное в аблятиве, хотя имеются также конструкции, завершающиеся императивом (например, ипопсалом), наречием и даже существительным или другим именем в родительном падеже. Это вполне объясняется тем, что строки должны получить конечную гласную *-e* или *-ae*. Однако при всем этом относительном единообразии конструкции в целом очевидно также и то, что в строках не наблюдается никакой обязательности в отношении того, чтоб они и в отдельности были единообразны в своих построениях. Строки, заканчивающиеся на инфинитив, прекрасно сочетаются не только друг с другом, но со строками, заканчивающимися на другие части речи. Таким образом, мы никак не можем заключить, что Августин последовательно проводит риторический принцип грамматической однородности рифмы. Синтаксический параллелизм в тексте «Псалма» – явление и во все совершенно случайное. Иными словами, мы не наблюдаем никакой правильности в том, как соотнесены строки своими членами. Есть, наконец, еще один признак, по которому можно без особого труда отличить гомеотелевтон от собственно рифмы. С.С. Аверинцев указывает, что хотя употребление гомеотелевтонов и может распространяться на большую часть текста и при-

¹ Nicolau M.-G. Op. cit. P. 79.

² Hunink V. Op. cit. P. 390.

ближаться к регулярности рифмы, оно все же не становится обязательным ни в одном месте строфы и может «беспричинно и произвольно» обрываться¹. Но в «Псалме» рифмовка, пусть и однообразная, имеет абсолютный характер и не знает исключений. Приведем несколько строчек этого произведения, дабы читатель мог в этом убедиться:

*Honores vanos qui quaerit non vult cum Christo regnare,
Sicut princeps huius mali, de cuius vocantur parte.
Nam Donatus tunc volebat Africam totam obtinere;
Tunc iudices transmarinos petiit ab imperatore².*

*Почетов тщетных кто ищет, не хочет с Господом править,
Как зачинщик этих бедствий, которому он соратник,
Ибо сей Донат замыслил Африку взять под начало
И судей себе заморских выпросил у государя...³*

Все это свидетельствует только о том, что в августиновском тексте мы имеем дело не с риторическими приемами гомеотелевтона и изоколона, которые характеризовали бы его как риторическую прозу, пусть даже «ритмическую», а с настоящим стихотворением, которое, быть может, и не столь *поэтично* (по своему содержанию), но, несомненно, *ритмично* (являясь стихом по своей форме).

Примечательно и то, что хотя в целом стихотворная конструкция августиновского опуса и не знает предшественников, все же большая часть ее ритмических элементов как именно *неклассических* (неантичных) далеко не была чем-то совершенно новым. По свидетельству П. Монсо, алфавитный порядок в новой поэзии

¹ Аверинцев С.С. Указ. соч. С. 234.

² *Psalmus contra partem Donati. 99–102.*

³ Перевод этих строк сделан М.Л. Гаспаровым (см.: Гаспаров М.Л. Указ. соч. С. 89). Мы позволили себе заменить словом *соратник* стоящее в переводе слово *союзник*, так как в исходном варианте ассонансный эффект выражен не в полной мере.

встречается, например, у Коммодиана¹. Регулярная цезура и рифма (ассонанс) имеется у того же Коммодиана и в «метризованных» надписях. Предпоследний ударный слог обнаруживается в ритмических гимнах Григория Назианзина, а изосиллабизм – на мозаиках (ныне алжирского) Типаза². Следовательно, новые основания ритмики к тому времени, когда Августин создавал свой «Псалом», так или иначе уже получили свое наличное бытие в современном ему поэтическом сознании.

Пожалуй, даже более того: они обнаруживают свою рефлексию в научном сознании поздней Античности, впрочем, своеобразную с его же определенностью. Напомним, что в те времена поэзия, построенная на классических принципах древней версификации, имела название «метрической», а та, что строилась на новых, – «ритмической». При этом, как явствует из учебника метрики Викторина, под самим метром понималась «наука стихотворства, соблюдающая в стопах известное соотношение слогов и долгот», а под ритмом – «складное сложение стихов без метрических отношений, а со скандовкой по счету, улавливаемой на слух, как в песнях простонародных сочинителей»³. «Яснее же, – говорит Викторин, – это определяется так: метр есть соотношение с размеренностью, ритм – размеренность без метрического соотношения» (*quod liquidius ita definitur, metrum est ratio cum modulatione, rhythmus sine ratione metrica modulatio*)⁴. Разумеется, эта «более ясная» дефиниция далека не только от того, чтобы быть

¹ Коммодиан Афер (Африканец) – латинский простонародный поэт, чьи «Наставления против богов язычников в защиту христианской науки» (*Instructiones adversus gentium deos pro Christiana disciplina*) датируются первой половиной III в. Подробнее см.: Luciani Muelleri *De Re Metrica poetarum latinorum praeter Plautum et Terentium: libri septem; accedunt eiusdem auctoris opuscula*. Lipsiae: Teubner, 1861. P. 445–446, 448; *Les Instructions de Commodien. Traduction et Commentaire de Joachim Durel*. Paris: Ernest Leroux, 1912.

² Monceaux P. *Histoire...* P. 85.

³ Гаспаров М.Л. Указ. соч. С. 89.

⁴ *Ars Palaemonis de metrica institutione // Grammatici Latini: ex recensione Henrici Keilii*. Vol. 6. *Scriptores artis metricae*. Lipsiae in aedibus B.G. Teubneri, 1874. P. 206–207.

исчерпывающей, но даже от того, чтобы быть ясной для себя самой. Ведь из нее определенно следует лишь то, что ритм – это еще или уже не метр. Однако сказанного довольно *для нас*, чтобы усвоить тот факт, что мы имеем дело с переходным в истории ритмики периодом, в котором наряду с развитой древней «метрической» формой стихосложения, основывающейся на количественных принципах долготности, возникает новая форма, определенность которой еще только получает свое наличное бытие, отчего она еще не может быть адекватно отражена научным сознанием. Эта неадекватность проявляется прежде всего в том, что в своей интерпретации новой «ритмической» поэзии античная «метрическая» наука способна заметить только то, что новые стихи *неметричны*, т.е. то, что в ней принципы древнего искусства оказываются обрушенными. Поэтому-то Августин и говорит, что, сочиняя свой «Псалом», не создает его по образу и подобию *carminis*, т.е. классического античного стихотворения. При этом античная наука в его же лице оказывается совершенно не способной увидеть, что новая ритмика содержит даже более существенную определенность, нежели просто равносложность строк. Она упускала из виду то, что определяющим принципом, т.е. *метром*, новой ритмики становится *рифма*. Поэтому тем более замечательным является факт, что новый рифменный принцип не находит какого-либо отражения в комментарии самого епископа Гиппона на собственный «Псалом».

Думается, что сказано достаточно для того, чтобы ясно представить, что, несмотря на наличие у Августина детально разработанной древней науки ритма, в своем художественном творчестве он исходит из совершенно новых принципов стихосложения. Так что же является причиной такого переворота в ритмике?

2.3. ФИЛОЛОГИЧЕСКОЕ ОБЪЯСНЕНИЕ НОВОЙ РИТМИКИ

В толковании того, что обусловило подобную революцию, никак не возможно *логически*, т.е. *разумно*, удовлетвориться непосредственностью исторических объяснений. Начнем с того, что, конечно же, недостаточно исходить из тех комментариев, кото-

рыми снабжает нас сам автор. Как мы помним, по его словам, отказ от древней метрики был обусловлен частной (по сравнению с всеобщностью предмета искусства) церковно-устроительной задачей, для осуществления которой в стихотворном произведении следовало избегать непонятных неученому люду слов. По этому поводу было бы, пожалуй, уместным заметить, что духовный наставник Августина – святой Амвросий, епископ Медиоланский – для тех же церковных целей использовал древнюю форму ритмики. Так, мы помним, что уже цитировавшийся в нашей работе гимн Амвросия «Господь, Создатель всяческих», каковой, кстати, был для Августина как прежнего ратора, «цицеронианца» и глубокого знатока и почитателя классической литературы одним из образцов художественного совершенства, написан античным квантитативным стихом – ямбическим диметром. Тогда почему же классическая метрика вполне сгодилась для целого ряда христианских гимнов, написанных миланцем, и оказалась непригодной для «Псалма» африканца? Потому что италийская паства значительно образованней нумидийских простолюдинов? Если подходить к ответу на этот вопрос внешним образом, как то и сделал Августин в своем объяснении, то положение дел представляется именно таковым. Однако не будем забывать, что суть нашей проблемы заключается в смене систем версификации, в переходе от одной ее формы к другой. А в этом отношении августинские соображения совершенно не эксплицируют собственно *ритмической* же необходимости. Иными словами, нам нужно ответить на следующий вопрос: в чем заключалась *внутренняя* необходимость перехода ритмики от одной своей формы к другой? У гиппонского епископа ответа на такой гораздо более общий, нежели конечные цели церковного устройства, вопрос мы не находим. Говоря кратко, данный Августинком комментарий по рассматриваемому поводу остается его объяснением *для себя*. Однако то, чем была суть дела *для него*, не есть таковая *в себе* или *для нас*. Так называемая *хитрость разума* как раз в том и состоит, что в истории индивиды, государства и даже целые эпохи, осуществляя свои частные цели, не могут знать того, что они суть в

действительности целого и, однако же, содействуют становлению всеобщего в результате.

Объяснение же более общего и потому более существенного характера предлагается прежде всего со стороны тех историков стихосложения, что являются филологами, т.е. историками языка. Ведь сам язык, как блистательно замечал во введении к своим «Лекциям по философии искусства» Ф. Шеллинг, есть «совершеннейшее произведение искусства» (*die Sprache... das vollkommenste Kunstwerk ist*)¹. Впрочем, является ли он таковым, или же, как полагал А. Шлегель в своих «Письмах о поэзии, метрике и языке» (*Briefe über Poesie, Silbenmaaß und Sprache*), будучи «удивительнейшим произведением поэтической способности человека», язык все же пребывает «словно великое, никогда не завершенное стихотворение» (*Die Sprache, die wunderbarste Schöpfung des menschlichen Dichtungsvermögens, gleichsam das große, nie vollendete Gedicht*)², должно быть предметом отдельного рассмотрения. Нам же достаточно того хорошо знакомого положения, что стихосложение как форма поэтического выражения определяется *фонологией* языка, т.е. тем, каковы структурные и функциональные закономерности его звукового строя. Поэтому, с точки зрения таких историков, переворот в системе версификации был обусловлен изменениями, произошедшими в языке.

Прежде чем перейти к рассмотрению этой *интерналистской* филологической интерпретации, уделим некоторое время интерпретации *экстерналистской*, с позиции каковой новая система стихосложения оказалась результатом внешнего заимствования. Эта последняя точка зрения заключается в том, что новая система ритмики латинского стиха вообще (как, впрочем, и греческого) и августиновского произведения в частности была следствием рецепции структуры *семитского* стиха. Первое имя, приходящее на память в связи с этой концепцией, – имя немецкого филолога-классика конца XIX – начала XX в. Вильгельма Мейера. По его

¹ Schelling F.W.J. Texte zur Philosophie der Kunst Ausgewählt und eingeleitet von Werner Beier Waltes. Stuttgart: Philipp Reclam Jun., 1982. S. 140.

² Schlegel A.W. von. Sämtliche Werke: 12 Bde. Hrsg. v. Eduard Böcking: Leipzig, 1846–1847. Bd. 7. S. 104.

собственному признанию, высказанному в работе «Начало и происхождение латинской и греческой ритмической поэзии», когда он понял, как были похожи друг на друга во множестве внутренних и внешних определений древнейшие ритмы латинян и греков и что, однако же, невозможно, чтоб у них был одновременный отечественный же источник, ни чтобы был переход от латинян к грекам или наоборот, он долго пребывал в мучительном беспокойстве. «Наконец, мне стало ясно, – продолжал он, – когда я отыскал те же самые формы в стихотворениях семитских христиан с самых ранних времен и представил себе, каким живым был в первые века духовный взаимообмен христиан разных народов, и я еще сильнее убедился в том, что ни латинская, ни греческая ритмика не имела домашних корней, и что основной принцип ритмической поэзии помимо иных весьма заметных формальных характеристик перешел с христианством от семитов к латинянам, с одной стороны, и к грекам – с другой. Такой семитский образец был для этих народов толчком к тому, чтобы более не соблюдать долготность слогов, откуда само собой возникло произношение в соответствии со словесным ударением, а также обращение внимания на счет слогов, заключение строк в группы или строфы и связывание групп или строф посредством акростихов или рифмы. Почти все эти элементы обнаруживаются нами уже у сирийцев»¹.

И в самом деле, в стихосложении христианской сирийской поэзии этой эпохи, например, в гимнах Ефрема Сирина (IV в.), мы обнаруживаем знакомые нам черты, характеризующие в особенности августиновский «Псалом»: безразличие к слоговой долготности, изосиллабизм и алфавитный порядок строф². Однако уже в отношении рифмы в семитской поэзии В. Мейер, как убедительно показывает его американский критик Дж. Шлихер³, испытывает непреодолимые концептуальные трудности. Поэтому он даже вынужден признать, что хотя у евреев и сирийцев рифмы

¹ Meyer W. *Gesammelte Abhandlungen zur Mittellateinischen Rythmik*: 2 Bde. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1905. Bd. 2. S. 115–116.

² См.: Duval R. *Anciennes littératures chrétiennes II. La littérature syriaque*. Paris: Librairie Victor Lecoffre, J. Gabalda et Cie, 1907. P. 16.

³ Schlicher J.J. *Op. cit.* P. 24.

обнаруживаются, но только в таком распространении, сообразно с которым можно объяснить себе лишь рифменную прозу или же рифму в гимнах у греков. Напротив, бросающуюся в глаза тирадную рифму (*Tiradenreim*) у Коммодиана и Августина, равно как и довольно распространенную рифменную прозу латинян из известных нам незначительных образований евреев и сирийцев, объяснить невозможно¹.

Акrostихи (неалфавитные) были известны античной поэзии до всякого гипотетического влияния извне. Что же касается алфавитных акrostихов, то нужно согласиться, что они в значительном количестве присутствуют в еврейской и сирийской поэзии и, вполне возможно, являются, таким образом, семитским «изобретением». Р. Дюваль, похоже, и вовсе возводит акrostихи, написанные в такой манере, к традиции библейского стихосложения, ибо прямо говорит, что целый ряд гимнов Ефрема Сирина созданы по образцу множества еврейских библейских стихотворений (*à l'instar de plusieurs poésies hébraïques de la Bible*)². Этот сам по себе пока еще абстрактный факт послужил причиной слишком поспешного суждения, будто гиппонский епископ для своего «Псалма» в качестве прообраза избрал форму библейского псалма [а именно самого пространного в Библии Псалма СХVIII (в нумерации Септуагинты) или Псалма СХIX (в масоретской нумерации)]³. Между тем мы помним, что, во-первых, в уже не однажды цитированном нами письме к епископу Меморию Августин признавался, что он не знаком ни с еврейским языком, ни с ритмикой библейских псалмов⁴. Из этого следует по крайней мере то, что семитское влияние на стихосложение августиновского «Псалма» не могло иметь непосредственного характера. Что же

¹ Meyer W. Op. cit. P. 117.

² Duval R. Op. cit. P. 16.

³ Такую позицию, к слову, занял Дж. Бингхэм в своих «Древностях христианской Церкви» (*The Antiquities of the Christian Church*) (см.: The works of the Rev. Joseph Bingham, M.A. edited by his lineal descendant the Rev. R. Bingham, Jun., M.A. A new edition in ten volumes. Vol. 5. Oxford: University Press, 1855. P. 16).

⁴ *Epistula 101. 4.*

касается возможного опосредствованного отношения, то и здесь Августин не оставляет нас без своего комментария, тем более ценного потому, что его объектом стал как раз Псалом CXVIII. Вот что в «Толкованиях на псалмы» (*Enarrationes in Psalmos*) (392–418) говорит отец латинской Церкви о формальной структуре этого псалма, завершив рассмотрение его пространного содержания: «Я ничего не сказал о еврейском алфавите, который разделяет весь псалом на части по восемь стихов на каждую букву; в том нет ничего удивительного, ведь я ничего не придумал по поводу того, что могло бы к этому собственно относиться. И не он один имеет эти буквы. Пусть только те, что не могут найти этого в греческой и латинской версиях (ибо в них эта форма изложения не соблюдается), знают, что в еврейских кодексах все восемь стихов начинаются той буквой, которой они обозначаются, как это указывается теми, кто знает эти буквы. Здесь это сделано с большим тщанием, нежели обычно делают наши – будь то латинские, будь то пунические – авторы в псалмах, называемых алфавитными. Ибо они начинают с одной и той же буквы не все стихи до конца периода, а только первые»¹. Итак, исходя из того, что сообщает нам Августин, совершенно ясно, что он был знаком с традицией алфавитных стихов в еврейской библейской поэзии. Тем не менее нам ясно также и то, что в своем «Псалме» он вполне *сознательно* этой традиции не следовал. Ведь поскольку *abecedarium* африканца соблюдает алфавитный порядок лишь в первых стихах строф, постольку очевидно, что наш автор имел в качестве непосредственных образцов ходившие в его регионе латинские или пунические псалмы. Впрочем, даже если мы максимально широко примем в расчет то, что пунический язык был семитским (как еврейский и сирийский, которых он не знал), и африканский пастырь мог быть с ним знаком с рождения или же выучил его позднее, раз уж этот язык был родным для иных представителей его паствы (Дж. Шлихер по меньшей мере допускает такую мысль²), то у нас вовсе нет никаких оснований пола-

¹ *Enarratio in Psalmum CXVIII. Sermo XXXII. 8.*

² Schlicher J.J. Op. cit. P. 27.

гать, что пресловутое семитское влияние в Африке на латинскую (не будем забывать, еще квантитативную) поэзию могло идти дальше рассмотренного приема внешней композиции. Тем более невероятным это оказывается для латинского стихосложения в целом¹. Между тем напомним, что новая ритмика пребывала бы фундаментально той же вне зависимости от того, была бы она алфавитной или нет.

Однако в представленной гипотезе происхождения новой стихотворной ритмики не столько превратно то, что она нереальна в *особенном* характере тех аргументов, которые были приведены в качестве ее основания, сколько то, что она *вообще* пыталась объяснить произошедшие в природе ритма изменения таким абстрактным внешним образом. Необходимо понять, что так как *дух* поэзии имеет свою *плоть* в языке, то осуществление его (духа) новой формы как результат всего процесса уже предполагает преобразование плоти, т.е. необходимые изменения внутри самого языка. К их рассмотрению и толкованию теперь и обратимся.

Филологам-классикам хорошо известно, что к рассматриваемому нами историческому периоду в латинском (как, впрочем, и в греческом) языке была утрачена фонологическая оппозиция долгих и кратких слогов, т.е. все слоги стали восприниматься квантитативно одинаковыми, отчего длительность перестала быть смыслоразличительным определением. Весьма характерно, что следов этого процесса невозможно обнаружить в классический период латинской письменности. М. Николо поэтому с уверенностью заявляет, что изучаемая трансформация еще даже не начиналась в эпоху римского ратора Квинтилиана (I в.)². Однако

¹ Представление же В. Мейера о том, что семитская поэзия произвела революцию в латинском произношении посредством влияния на латинскую поэзию, и вовсе переворачивает с ног на голову реальное отношение языка естественного к языку поэтическому. Ибо, как справедливо замечает Дж. Шлихер, «поэзия не предвосхищает изменения в произношении, а часто сильно отстает от них и, бывает, не оставляет прежнего способа произношения целыми поколениями после того, как оно исчезло из обычной речи» (Ibid. P. 29).

² Nicolau M.-G. Op. cit. P. 68.

уже грамматик Сакердот (III в.) оказывается первым сознательным очевидцем происходивших изменений, так как осуждает их, называя «варваризмом нашего времени» (*barbarismus nostri temporis*)¹. Венгерский исследователь Й. Херман приводит помимо Сакердота и такого серьезного свидетеля, как грамматик Сергей², который констатирует, что уже «трудно узнать, какие слоги долгие по природе, и что эта неопределенность разрешается лишь с помощью авторитета, когда начинаешь скандировать стихотворные строчки» (*syllabas natura longas difficile est scire, sed hanc ambiguitatem sola probant auctoritatis exempla, cum versum poetae scandere coeperis*)³. Впрочем, для нас лицом, внушающим ничуть не меньшую достоверность в этом вопросе, является сам Августин. Вот что по этому поводу сообщает нам автор в своем трактате «О музыке»: «Так, например, когда ты говоришь *cano* или вставляешь это слово в стих таким образом, что ты или продляешь его первый слог при произношении, или ставишь его в стих там, где по положению он с необходимостью долог, тебя порицает грамматик, этот блюститель традиции, не предоставляя никакого другого объяснения тому, почему здесь слог должен быть сокращен, кроме того, что наши предшественники в сохранившихся от них книгах, толкуемых грамматиками, используют там краткий, а не долгий слог. И авторитет здесь есть все, что имеет значение» (*Itaque verbi gratia cum dixeris, cano, vel in versu forte posueris, ita ut vel tu pronuntians producas hujus verbi syllabam primam, vel in versu eo loco ponas, ubi esse productam oportebat; reprehendet grammaticus, custos ille videlicet historiae, nihil aliud asserens cur hunc corripere oporteat, nisi quod hi qui ante nos fuerunt, et quorum libri exstant tractanturque a grammaticis, ea correpta, non*

¹ См.: Herman J. Un aspect de la transition du Latin au Roman: Les changements dans la langue et leurs reflets dans la conscience métalinguistique de la communauté – l'exemple du vocalism // *Aemilianense*. 2004. № 1. P. 278.

² Ibid.; Herman J. *Vulgar Latin* / trans. by Roger Wright. University Park, PA: The Pennsylvania State University Press, 2000. P. 28.

³ *Grammatici Latini: ex recensione Henrici Keilii*. Vol. 4. Probi, Donati Servii qui feruntur de arte grammatici libri. Lipsiae in aedibus B.G. Teubneri, 1864. P. 522.

producta usi fuerint. Quare hic quidquid valet, auctoritas valet)¹. Сказанным Августин удостоверяет нас в том, что, будучи некогда музыкальным и потому не влияя на природную долготу слогов, словесное ударение теперь стало динамическим, или интенсивным, отчего слоги утрачивают самостоятельную длительность в качестве долгих или кратких, а определяются в качестве таковых лишь постольку, поскольку они оказываются ударными или нет. Причем заметим, что отказ от количественности в фонологии характеризовал слоги, разумеется, не только по их природной определенности, но и по положению, т.е. был, как выразился М. Николо, «тотальным отказом» (*le rejet total*)².

¹ *De musica. II. 1, 1*. М. Николо, кстати, считает, что этот пассаж ясно показывает, что оппозиция долгих и кратких слогов в латинском языке во времена Августина стала не более, чем «историческим воспоминанием» (*un souvenir historique*) (Nicolau M.-G. Op. cit. P.57). Есть, однако, в трактате и другие не менее «говорящие» места. Например, при рассмотрении ритма из пиррихийев Ученик, изъявляя свою готовность его выразить, просит Наставника разрешить ему сделать это не словами, а ударами: «Ибо, — оправдывается юноша, — я не отрицаю, что я способен судить на слух для того, чтобы размерять длительности временных отрезков. Однако я совсем не знаю, какие слоги следует произносить долгими, а какие краткими, ибо это уже область авторитета» (*nisi forte permittis, ut non verbis, sed aliquo plausu rhythmum istum exhibeam: nam iudicium aurium ad temporum momenta moderanda me posse habere non nego; quae vero syllaba producenda vel corripienda sit, quod in auctoritate situm est, omnino nescio*) (*De musica. III. 3, 5*). Даже достигнув исследования ритмов «вечных и духовных», Августин не преминул вспомнить о посюстороннем различии между современным ему и классическим произношением: «Ведь по древнему соглашению и обычаю людей одним слогам придается меньшая длительность, другим — большая. Ибо действительно, если бы длительность была закреплена и установлена природой или же наукой, то ученые мужи нашего времени не растягивали бы некоторые из тех слогов, что были краткими у древних, и не сокращали бы те, что были более протяженными» (*cum hominum prisco placito et consuetudine, aliis minor, aliis major mora syllabis data sit? Nam profecto si natura vel disciplina id fixum esset ac stabile, non recentioris temporis docti homines nonnullas produxissent quas corripuerunt antiqui, vel corripuissent quas produxerunt*) (*De musica. VI. 12, 35*).

² Nicolau M.-G. Op. cit. P. 71. Другой вопрос: был ли этот «тотальный отказ» повсеместным? Дело в том, что сам же Августин дает нам повод

Как неизбежное следствие происшедшего, поэзия не может более строиться на принципе слоговой длительности. Слоговая материя должна была «породить» новый принцип своей организации, и на смену древней квантитативной метрике приходит новая *квалитативная*, к одним из первых образцов которой как раз и относится августиновский «Псалом».

При таком историческом подходе генезис новой ритмики, на первый взгляд, вполне объяснен. Однако если мы присмотримся пристальнее или, пожалуй, собственно *мысляще*, то заметим, что на деле подобная интерпретация помогает усмотреть лишь то, что позволительно обозначить как «действующую» причину произошедших изменений. Неудовлетворительность такого необходимого, но недостаточного объяснения станет ясной для представления, как только мы зададимся еще одним «историческим» вопросом: а что же является причиной того, что в классических языках была утрачена фонологическая оппозиция долгих и кратких слогов? (Или по-другому: почему динамическое словесное ударение заместило музыкальное?) Очевидно, что даже если на это вопрошание когда-либо будет получен более или менее внят-

допустить мысль, что описываемые нами языковые преобразования происходили в Африке и только в Африке. Так, в уже упоминавшемся нами сочинении гиппонского епископа «О христианском учении» он, между прочим, описывая языковое восприятие своих необразованных соотечественников, говорит, что «африканские уши» (*Afrae aures*) не способны судить о сокращении или же растяжении гласных (см.: *De doctrina Christiana. IV. 10*). Если к этому, пожалуй, слишком общему суждению добавить произведенную грамматиком Консенцием (V в.) локализацию варваризмов в произношении Африкой, то может возникнуть поспешное предубеждение, будто рассматриваемые языковые трансформации ограничивались лишь одним географическим регионом (Консенций определяет их как «собственные пороки африканцев») (*quod vitium Afrorum familiare est; quod ipsum vitium Afrorum speciale*) (см.: *Grammatici Latini: ex recensione Henrici Keilii. Vol. 5. Artium scriptores minores. Lipsiae in aedibus B.G. Teubneri, 1868. P. 392*). История, однако, показывает нам совсем другую картину: фонологическая революция на Западе произошла не только в Африке и даже не только в Италии, но во всех частях империи, где говорили на греческом или на латыни.

ный «исторический» же ответ (в чем, однако, у нас есть все основания сомневаться), то его содержание со все той же научной фундированностью должно вновь подвергнуть такого же рода опосредствованию, каковая процедура в своем результате сведет эту форму опосредствования *ad absurdum*. Как следствие, при подобном объяснении неизбежно остается невыясненным самое существо дела – «то, ради чего», его «целевая» причина, каковая и есть не что иное, как осуществляющее себя в истории *понятие*. Вот почему от формы филологического рассмотрения переворота в ритмике мы должны перейти к его логической форме, т.е. к собственно философскому объяснению.

2.4. ФИЛОСОФСКОЕ ОБЪЯСНЕНИЕ НОВОЙ РИТМИКИ

Постижение причины («того, ради чего») перехода Августина от древней формы ритмики к новой предполагает, чтобы мы исходили из понятия ее истории. Поскольку же у него эстетика ритма осуществляется как эстетика *стиха*, постольку мы должны исходить из понятия истории стиха. Однако чтобы изложение его содержания не представлялось сознанию чем-то произвольным, нам следует предварительно показать содержание опосредствующих его определений, т.е. содержание понятия истории и понятия стиха.

Для этого напомним сознанию, что вообще история как форма духа имеет его своим «подлежащим», для которого сама история, конечно же, не есть всеобщая форма. Для духа как сущего в себе и для себя разума таковой является форма науки. Однако, хотя в науке дух знает себя в форме самого себя, это знание не могло бы быть всеобщим, если бы он не знал себя так же и как негативное себя самого, как конечное в себе самом, как свой предел. Знать же свой предел, по словам Г. Гегеля, значит уметь жертвовать собой: «Это жертвование есть отрешение, в котором дух проявляет свое становление духом...»¹. Это становление духа, с одной стороны, т.е. как непосредственное, есть природа. С дру-

¹ Гегель Г.В.Ф. Феноменология духа. СПб.: Наука, 1994. С. 433.

гой – это становление как *знающее, опосредствующее* себя и есть *история*¹. В этом последнем дух знает себя как негативное своей негативности и есть, таким образом, движение, в котором он отрешается от формы своей отрешенности – природы, т.е. освобождается, определяясь в собственной форме – в форме духа.

Но поскольку этот процесс в своей непосредственности есть *только* становление, т.е. то, что содержит свое негативное неснятым, постольку в формообразовании себя самого дух не достиг еще формы своей всеобщности – формы науки. В нашем случае мы застаем его в форме искусства вообще, поэзии в особенности и стиха как особенной определенности поэтического. Впрочем, случайной эта форма представляется сознанию лишь до тех пор, пока оно само остается абстрактным по отношению к рассматриваемому процессу. Между тем само искусство уже есть всеобщий дух, снявший в себе свое негативное и непосредственно знающий себя как всеобщий. Поэтому в искусстве мы имеем дело не с чем-то случайным и конечным, а с самим «освобождением духа от содержания и форм, присущих конечному»². Вместе с тем в искусстве всеобщий дух знает себя лишь в форме непосредственности, т.е. в форме созерцания, чувственной внешности. Это означает, что его наличное бытие, его реальность составляет пока что не он сам, а его негативное – форма природы. Поскольку, таким образом, искусство является непосредственным (т.е. недуховным) единством духовного и природного, постольку в себе оно есть все то же становление природного духовным, т.е. движение от природного к духовному.

Особенные формообразования этого движения суть, как должно быть известно, символическое, классическое и романтическое. В первом из них дух выступает как «подавленный» природой, не вполне определенный в ней, во втором – как определенный настолько, что природное и духовное пребывают в полном тождестве, и, наконец, в третьем – как определившийся на-

¹ Гегель Г.В.Ф. Феноменология... С. 433.

² Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 4 т. М.: Искусство, 1968–1973. Т. 3. 1971. С. 615.

столько, что природное «исчезает» в духовном, отчего искусство перестает быть значимой *для себя* формой духа и становится значимой лишь *для иного*, более духовного формообразования. Поэтому хотя романтическое не есть наиболее художественная форма (каковой, разумеется, является классическое), оно все же наиболее духовно.

Его отдельные виды – живопись, музыка и поэзия. Способом выражения всеобщего в живописи является зримость, т.е. видимость пространства, поэтому ее материал – свет как цвет. В музыке это слышимость, негативное пространственной видимости, время, поэтому ее материал – звук, «отрицательно положенный чувственный элемент»¹. В этом природном музыка обща с поэзией. Но если в музыке природная форма звука есть сама существенность, ибо от того, насколько развито и конкретно звучание, непосредственно зависит выражение чувства, а духовное содержание художественного представления остается неразвитым, абстрактным, в поэзии, напротив, звук уже не есть своя самость, сущее для себя самого содержание. Он «представляет собой некий сам по себе не имеющий значения *знак*, и притом знак ставшего внутри себя конкретным представлением... Звук благодаря этому становится *словом* как расчлененной внутри себя совокупностью звуков, смысл которой состоит в обозначении представлений и мыслей...»². Указанная чувственная сторона поэтического, которая, впрочем, лишена своей прежней самостоятельности, и есть стих. Его движение есть последний вздох природного в художественно духовном, совершив каковой, природное испускает дух в его собственную стихию, в мышление, в котором он в результате получает всеобщую духовную форму духа – форму науки.

Определив стих таким образом, мы обозначили точку зрения его понятия. Поскольку же история стиха есть его становление, постольку она не может быть чем-либо иным, нежели последовательным осуществлением его определений. Как мы выяснили ра-

¹ Гегель Г.В.Ф. Эстетика... 1968. Т. 1. С. 93.

² Там же. С. 94.

нее, стих есть такое звучание, которое уже утратило свое самостоятельное значение и есть лишь знак конкретного в себе представления. Стих поэтому есть членораздельное *сложное* звучание, отчего его элементом, конкретной единицей является *слог*, а само стихотворчество есть *стихосложение*.

Поскольку слог, однако, есть со стороны своей непосредственности именно звучание, реальное во *времени*, постольку эта природная определенность слога составляет исходный принцип стихосложения. И это есть древний стих вообще. Однако время само в своей непосредственности есть лишь негация пространства и, значит, определено им. Поэтому первейшая определенность звучания слога предполагает, с одной стороны, снятие пространственного как устойчивого существования, что как раз и выражается в колебаниях, а с другой – его сохранение в высоте звучания, т.е. в его тональности, или мелодике. Мелодическая тональность в звучании слога является определением, в котором чувственность сохраняется наибольшим образом в сравнение с другими звуковыми характеристиками слога. Таким образом, тональность есть самое внешнее и абстрактное по отношению к поэтическому представлению, выражаемому в стихе. Если же принять в расчет приведенную нами дифференциацию романтических искусств, согласно которой поэтическое является наиболее духовной формой художественного в сопоставлении с изобразительным и музыкальным, то в рамках данной классификации мелодическое (как в себе пространственно определенное) соответствует *изобразительному* вообще.

Именно таков китайский стих. Весьма характерно то, что огромное количество китайских поэтов были живописцами, и наоборот. В этой связи примечательна широко известная оценка древнего китайского поэта и художника Су Ши (苏轼 *Sū Shì*) (XI в.), данная творчеству его именитого предшественника Ван Вэя (王维 *Wáng Wéi*) (VIII в.): «В стихах картина, а в картине стих» (诗中有画, 画中有诗 *shī zhōng yǒu huà, huà zhōng yǒu shī*). Таким образом, мелодическая система китайского стихосложения должна быть рассмотрена как первая историческая форма стиха.

Может показаться удивительным, что, говоря о древнем стихе, мы всегда имели в виду античный, т.е. греческий и латинский, и до сих пор не упоминали китайский. Это, однако, объясняется тем, что подобно тому, как сама символическая форма искусства по причине своей непосредственной природности абстрактна, неопределенна как художественная форма вообще, так и мелодический стих по причине своей непосредственной «звучности» неадекватен в качестве поэтической ритмики.

Дальнейшей определенностью слогового звучания является собственно время. Теперь принципом является не высота, но длительность звучания (слоги определяются здесь не по тонам, но по долготе и краткости). Если соотнести эту форму версификации с указанной нами классификацией романтических искусств, то становится ясным, что квантитативный стих определяется как *музыкальный*, ибо время в эстетическом аспекте и есть структура музыкального. Историческая форма стиха, реализующая это определение, – по преимуществу *античный* стих. Начиная с Аристоксена, ученые трактаты, посвященные музыкальному предмету, неизменно освещали стиховую проблематику. В этом контексте должно быть предельно ясным, почему рассмотренный нами трактат Августина «О музыке» как трактат о ритме есть также и трактат о стихе.

Однако и в античной версификации стиховое звучание не свободно от своей внешности поэтическому представлению, так как время остается пока такой природной определенностью, которая еще абстрактна по отношению к мысли как таковой. Время, как и пространство, является определением природного вообще, поэтому мелодическая и квантитативная системы версификации оказываются выражениями именно природного в стихе¹. Впрочем, все природные предметы, все тела суть для человека как *духа* лишь постольку, поскольку они что-то *значат*, т.е. имеют *смысл*. Из этого следует только то, что вообще вся природа в сущности

¹ Это как раз и есть основание того, что как тональная, так и квантитативная система стихосложения есть «древняя», причем, «классической» из них является, конечно же, античная.

есть только *знак духовного*, являющегося ее смыслом. Поэтому и в стихосложении мы должны перейти к такой системе, в которой *звучание*, ставшее *значением*, делает принципом своей организации не абстрактные по отношению к представлению чувственные характеристики высоты и длительности, но то определение, которое, хотя оно и есть чувственность, нельзя абстрагировать от самого содержания поэтической мысли. Это качественно артикулированное произношение, в котором чувственные звуки суть только знаки, свободные от какой-либо самостоятельной природной телесности, внешней к тому, что они означают. Стихосложение, построенное на этом основании, называется квалитативным, и такой тип версификации по праву должен считаться собственно духовной формой стиха, и это есть *новое* стихосложение, *новая* ритмика.

Крайне характерно, что квалитативное стихосложение обретается лишь с возникновением христианства – мировоззрения, которое обратило представление человека о своей индивидуальности как о чем-то фундаментально природном (космическом), телесном к тому, что и в ее форме, т.е. в своей конечности, он является прежде всего духом. Поэтому в Средние века и происходит окончательная смена версификационной парадигмы, и от стиха квантитативного европейская поэзия переходит к стиху квалитативному.

С понятийной точки зрения его начало составляет абстрактный принцип равенства динамической ударности как неразвернутого качественного звучания, что составляет основу византийской литургической поэзии. Ее признанный родоначальник Роман Сладкопевец (V–VI вв.) написал множество кондаков, имеющих динамически равноударные строчки. Другой пример – «Гимны божественной любви» (*Ἕμνοι Θείων Ἐρώτων*) преподобного Симеона Нового Богослова (949–1022). Как свидетельствует преподобный Никита Стифат в «Житии Симеона Нового Богослова», последний слагал их «неметрическим размером» (*ἐν ἀμέτρῳ μέτρῳ*), т.е. принцип его версификации был не количественный, но динамически ударный, квалитативный.

Однако от непосредственности квалитативного принципа в определенности динамического ударения мы, следуя логике его развития, в результате должны перейти к самостоятельному по преимуществу рифменному стихосложению. Рифма как просодическое явление в истории стиха, конечно же, не была новостью, однако, начиная именно со Средних веков, рифма становится самостоятельным (независимым) метрическим принципом¹. В подтверждение нашей точки зрения имеет смысл привести слова *нашего* классика (исключительная важность которых, надеемся, извинит пространность нашего цитирования): «Подобно тому, как романтическое искусство в отношении всего способа своего восприятия и изображения осуществляет подобный же переход к сосредоточенной внутри себя собранности духовного и для выражения субъективного обращается к наиболее подходящему материалу, к звучанию, так и *романтическая поэзия*, в которой вообще сильнее раздаётся душевный тон чувства, погружается в игру с обособившимися звучаниями слогов и слов и переходит к самонаслаждению в переливах этих звучаний... рифма не случайно развилась только в романтической поэзии, будучи необходимой для нее. Потребность души в том, чтобы внимать самой себе, выявляется с большей полнотой, находя удовлетворение в одинаковом звучании рифмы, которая... лишь стремится вернуть нас к самим себе через повторение сходных звучаний»². Так почему же, как не поэтому Августин-стихотворец, еще не понимая, но уже чувствуя абстрактность и неудовлетворительность ветхих мехов древней классической ритмики для молодого вина нового религиозного мировоззрения, пренебрегает авторитетом Августина-ученого и находит разумным влить подлежащее выражению представление в новые мехи рифменной ритмики?³

¹ Нельзя не упомянуть также и то, что классический китайский стих, столь широко использовавший рифмовку, делал это только при условии того, что рифмующиеся слоги являлись однотонными, т.е. имели одну высоту звучания.

² Гегель Г.В.Ф. Эстетика... Т. 3. С. 406.

³ *Рифма* в квалитативном стихосложении и есть новый *ритм* в собственном смысле слова, включающий в себя динамическую (или интенсив-

Соотнося стихосложение с приводимой у нас классификацией романтических искусств, следует сказать, что квалитативный стих собственно *поэтичен*, так как само содержание поэтического находит адекватное воплощение в звуковой форме, менее других определенной чувственным материалом, тогда как сама поэзия есть наиболее духовная форма художественного. Следовательно, если идея *художественного* как непосредственной формы всеобщего духа наиболее конкретна в древнем, точнее, античном, стихе (каковой для искусства как раз и есть классический), то идея *духовного вообще* является более конкретной в стихе новом.

Этот дисбаланс между особенной и всеобщей определенностью духовного приводит к тому, что дальнейшая эволюция стиха в так называемый *свободный* стих есть, по сути, разложение его как художественной формы. Ведь в нем художественное представление уже не связано определенностью звуковой формы. Несмотря на все множество интерпретаций верлибра как поэтического феномена, логически необходимо признать правоту той точки зрения, в соответствии с которой он представляет собой так называемую нулевую систему стиха¹, на том основании, что в нем отсутствуют метрические показатели, поскольку в таком типе фонологические определенности *слога*, будучи исчерпанными, перестают быть принципами версификации. Стих, следовательно, более не есть *сложение* как таковое. Ибо он уже не слагается сообразно его собственной определенности, но составляется в зависимости от произвола представления художника. Поэтому в действительности свободным здесь становится не стих, якобы скованный в древней поэзии «необходимостью метра» (как говорил Августин), а в новой – «необходимостью рифмы» (как сказали бы *наши* поэты). То, что здесь становится свободным, есть мысль, которая, стремясь найти форму в себе самой, разрушает границу, сдерживающую ее в этом поиске.

ную) ударность как момент. М. Николо в этом смысле остается «дуалистом», полагая их как *два* разных источника новой ритмики.

¹ См.: Егоров Б.Ф. Структурализм. Русская поэзия. Воспоминания. Томск: Водолей, 2001. С. 25.

Вот почему это разрушение определено не ограниченностью стиховой ритмики как особенной формы искусства, но конечностью самой формы искусства вообще, в которой ее всеобщее содержание еще не знает себя столь же всеобщим, т.е. собственно *мыслящим*, образом¹. Поэтому если сначала мышление свободно «жертвовало» собой и отрешало себя в чувственность ритмики (в случае Августина – в ритмику стиха), то теперь сама художественная ритмика, освобождаясь от чувственного, свободно определяет себя в то, что она есть в себе – в мышление.

¹ В этой связи весьма показательным свидетельством одного из наиболее известных отечественных поэтов-верлибристов К. Джангирова, полагающего, что кризис стихотворной формы и переход к свободному стиху имеет своей причиной «все нарастающую потребность читательской аудитории (читай: духа. – А.Т.) в более глубоком, философском осмыслении действительности» (Время Икс: Современный русский свободный стих / К. Джангиров. М.: Прометей, 1989. С. 9).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, развив в завершение проведенной работы, насколько представлялось возможным, философскую историю стиха, мы уповаем, что явили сознанию необходимый для него факт: особенная цель истории стиха, как, впрочем, и цель истории ритма как искусства вообще, заключена в его мышлении себя, т.е. в идее.

Правда, в форме самого искусства это идея не есть для себя в своей полноте. Выше уже было замечено, что в художественном вообще идея знает себя не в форме себя же самой (т.е. в форме мышления, понятия), а пока еще только в форме чувственного созерцания, для которого она отнюдь не понятие, но только *предмет*, т.е. *внешнее* себя самой. Вот почему всеобщая цель искусства пребывает *вне* его сознания, и чтобы ее осуществить сознательным же образом, эстетике ритма необходим переход от чувственно-предметного к мыслительно-понятийному.

Как непосредственный (или предметный), этот переход есть история художественного (ритмического) как его разложение. В собственной форме этот же переход есть «лишь» логический переход от художественной формы ритмики к ее научной форме, т.е. от эстетики ритма как искусства к эстетике ритма как науке. И что же, как не это знаменуется Августином в его эстетическом трактате, когда он постулирует необходимость перехода от ритмов чувственных к высшим ритмам как собственно разумным и интеллектуальным?

И все же в августиновской науке всеобщая форма эстетики ритма развита быть не могла. Прежде уже было сказано, что научная форма – позднейшая в сравнении с формой художественной. Точнее это должно быть понято так, что в свою тотальность, т.е. конкретную всеобщность, наука предмета как его понятие может быть развита вполне лишь тогда, когда сам предмет уже совершенно определен в своей непосредственности. В нашем случае это означает, что хотя древняя форма эстетики ритма как

науки и предшествовала во времени новой форме эстетики ритма как искусства, тем не менее свое совершенное развитие она могла получить лишь после того, как развилась до тотальности новая ритмика как искусство, рефлексией которого она является.

Как раз по этой причине в эстетике ритма Августина мы заметили и проследили движение не от древней формы науки к ее новой форме, но от древней науки к новому искусству. В том, что вообще это движение *совершилось*, мы на деле узнаём посредством того, что мы удостоверились, во-первых, в том, что августиновская эстетика ритма как науки, представленная его трактатом «О музыке», есть плоть от плоти античного духа, границы которого она не переступает; а во-вторых, в том, что его художественная ритмика, получившая свою реализацию в «Псалме против партии Доната», есть обрушение канонов античной классической метрики и возведение нового корпуса «ритмического» стихосложения.

Произведенное движение с необходимостью происходило через поистине жертвенную утрату духом своего высшего *образа* – формы науки. Вот почему античной *образованности* эта новая ритмика должна была представляться чем-то *безобразным* или даже просто бесформенным. Она и была таковой, если, говоря о ней так, мы помним, что сравниваем не только изящество классики с безыскусностью ранних христианских художественных опытов, но и форму искусства – с формой науки. Однако вместе с тем мы не должны забывать и о том, что в рассматриваемой коллизии образованного древнего и необразованного нового мы имеем дело не столько с противопоставлением индивидов ученых и неучей (*doctorum et indoctorum*), сколько с *преображением* самого мирового духа, который в своем прехождении ветхим и становлении новым избрал немудрое, чтоб «посрамить» мудрое, ибо его немудрое новое мудрее мудрого древнего.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Книга I

О ТОМ, ЧТО ЕСТЬ МУЗЫКА;
ЗДЕСЬ ТАКЖЕ РАССМАТРИВАЮТСЯ ВИДЫ
И СОРАЗМЕРНОСТЬ РИТМИЧНЫХ ДВИЖЕНИЙ

ГЛАВА I. О ТОМ, ЧТО ИЗУЧЕНИЕ ОПРЕДЕЛЕННЫХ РАЗМЕРОВ
ЗВУЧАНИЯ ОТНОСИТСЯ НЕ К ГРАММАТИКЕ, А К МУЗЫКЕ

1

Н а с т а в н и к. *Modus* – это что за стопа?

У ч е н и к. Пиррихий².

Н. Сколько в ней временных долей (*temporum*)?³

У. Две.

Н. А *bonus* – это что за стопа?

У. Та же, что и *modus*.

Н. Значит, *modus* – это то же, что и *bonus*.

У. Нет.

Н. Так почему же тогда та же?

У. Потому что они одинаковы по звучанию, хотя и различны по значению.

Н. Так ты хочешь сказать, что когда мы произносим *modus* и *bonus*, звучание одно и то же?

¹ Перевод осуществлен по изданию: Migne, ed. *Patrologiae Cursus Completus, Series Latina*. Paris, 1844–1864. Vol. 32. Col. 1081–1194.

² Схема этой стопы – *v v*, где *v* – краткий слог. Именно с этой стопы начинает Августин свое рассмотрение названий разных стоп, что вполне традиционно и логически оправдано (эта стопа наикратчайшая в античной метрике, так как состоит из наименьшего количества временных долей). См. также: *De musica*. II. 8, 15.

³ Латинское слово *tempus* здесь является аналогом греческого *χρόνος* *πρώτος* и в античном стихосложении обозначает условный промежуток времени, равный длительности произнесения краткого слога. Подробнее см. также: *De musica*. II. 3, 3.

У. Я думаю, они разнятся звучанием букв, но в остальном они одинаковы.

Н. А когда мы произносим глагол «*роне*» и наречие «*роне*», неужели кроме различия в значении, ты не слышишь никакого различия в звучании?

У. Конечно же, слышу.

Н. В чем же состоит различие, если у каждого из этих двух слов то же количество временных долей и те же буквы?

У. Различаются они тем, что имеют повышение голоса (*acuten*)¹ в разных местах.

Н. Так, каким же искусством (*artis*) распознаются эти предметы?

У. Обычно я слышу об этом от грамматиков, от них же я это и узнал. Однако является ли это собственной областью грамматики или же позаимствовано из какого-то другого искусства, – не знаю.

Н. По этому поводу поговорим позднее. Теперь же я спрашиваю вот что: если бы я стукнул в тимпан или же по хорде так же

¹ Употребление Августином термина «*acuten*» далеко от ясности и является предметом многих попыток переводчиков дать внятное объяснение. На наш взгляд, однако, последнее, что может прийти на ум, так это согласиться с той точкой зрения, в соответствии с которой «*акумены*» суть пометы экфонетической музыкальной нотации, той же природы, что и невмы. О «*нотации*» здесь не может идти речь потому, что, во-первых, ведется *беседа*, а во-вторых, как уже было замечено, это – беседа наставника с учеником, который исходным образом едва осведомлен в том, как различать слоги, не говоря уж о знаках музыкального письма. Остается предположить, что поскольку реплика, в которой использован этот термин, принадлежит ученику, постольку он основывается не на каких-то школьных правилах, но непосредственно на своем слуховом ощущении. Вместе с тем, мы должны помнить, что так как ученик установил тождественность звучания как квантитативную, так и квалитативную (а нам также известно, что эти слова идентичны и по порядку долгого и краткого слогов), то различие в звучании этих слов может быть отнесено лишь на счет того, как в данной ситуации произнес их наставник. По всей видимости, различение мест повышения голоса (здесь наверняка как аналог логического ударения в современных европейских языках) – один из способов уточнения значения одинаково звучащих слов в грамматической традиции.

быстро и проворно, как мы произносим *modus* или *bonus*, признали бы ты в этом то же количество временных долей?

У. Признал бы.

Н. Так ты назвал бы стопу пиррихией?

У. Назвал бы.

Н. От кого же, как не от грамматика, ты узнал название этой стопы?

У. От грамматика.

Н. Значит, обо всех подобного рода звуках будет судить грамматик. Или, пожалуй, хотя эти удары ты ощутил сам по себе, однако то название, которое ты им даешь, ты услышал от грамматика?

У. Именно так.

Н. И ты не боишься перенести то название, которое узнал из грамматика, на то, что, по-твоему, к грамматике не относится?

У. Я полагаю, что стопе дается название не иначе, как в соответствии с размером временных долей. Следовательно, где бы я его ни встретил, я не должен опасаться давать ему его имя. Но если даже, когда звуки имеют один и тот же размер, должны даваться иные имена, а грамматиков это уже не касается, зачем мне заботиться об именах, коли дело и так ясно?

Н. И мне этого не надо. И все же когда ты имеешь дело с неисчислимыми родами звуков, в которых можно наблюдать определенные размеры, и мы признаем, что их нельзя отнести к науке грамматике (*grammaticae disciplinae*), не кажется ли тебе, что есть какая-то другая наука, которая должна содержать все, что ни есть ритмического и художественного в такого рода звуках?

У. Так мне и кажется.

Н. А как же, по-твоему, она называется? Ведь я полагаю, что для тебя не новость обычай считать пальму первенства в пении, принадлежащей Музам. Поэтому, если я не ошибаюсь, она и есть та, что называется музыкой.

У. И я так же считаю.

Н. Впрочем, о названии нам меньше всего следует беспокоиться. Сейчас же, если угодно, давай, насколько возможно, со всем тщанием, вникнем в суть и смысл того, что это за наука.

У. Давай, конечно же. Ведь все это, что ни есть, я жажду знать.

Н. Так дай же определение музыке.

У. Я не осмелюсь.

Н. Ну а можешь ты, по крайней мере, мое определение признать подходящим?

У. Попробую, если дашь.

Н. Музыка – это знание благообразной размеренности (*scientia bene modulandi*). Или тебе так не кажется?

У. Я бы согласился, если бы мне было ясно, что значит само слово «размеренность»¹.

Н. Неужели ты никогда не слышал, что значит слово «размерять»? Или же ты никогда не слышал, чтоб оно использовалось где-нибудь еще, кроме как в том, что относится к пению и танцам?

У. Вот именно, что так. Но поскольку я знаю, что «размеренность» – производное от «меры» (*modus*), так как во всем, что создано благообразно, должна соблюдаться мера, и также поскольку я знаю, что в пении и танцах многое, сколь бы оно ни было приятным, неизменно, постольку я хочу полнейшим образом усвоить, что такое сама размеренность, ведь едва ли не из одного

¹ Калькировать латинское слово «*modulatio*» здесь представляется неприемлемым, ибо современная «модуляция», т.е. «переход в другую тональность, а также в одноименную тональность другого наклонения» (Штейнпресс Б.С., Ямпольский И.М. Энциклопедический музыкальный словарь. М.: Советская энциклопедия, 1966. С. 318), относится к области *гармоники*, а не *ритмики*, рассмотрением какой занимается Августин. Для признания этого достаточно вспомнить, что замечает Августин по поводу своих книг «О музыке» в письме к Меморию: «...я написал шесть книг об одном лишь ритме (*de solo ritmo*)» (*Epistula 101. 3*).

этого слова состоит определение этой науки. И уж, конечно же, мы не станем говорить здесь о том, что известно любому певцу и паяцу.

Н. Пусть сейчас тебя не беспокоит то, что ты изложил выше, а именно: что и помимо музыки во всем, что создано, должна соблюдаться мера, хотя о самой размеренности излагается в музыке. Разве что ты не знаешь, что изложение (*dictionem*) относится к области ораторского искусства?

У. Знаю. Но к чему это?

Н. А вот к чему: если твой слуга, каким бы неотесанным и неуклюжим он ни был, хотя бы одним словом отвечает на твой вопрос, признаешь ли ты, что он излагает (*dicere*) что-либо?

У. Признаю.

Н. Так, может, поэтому он и оратор?

У. Нет.

Н. Следовательно, он не пользовался изложением, когда он что-то излагал, хотя мы и признаем, что слово «изложение» производится от слова «излагать».

У. Согласен, но я хочу знать, к чему все это.

Н. А к тому, чтобы ты понял, что размеренность может относиться только к музыке, хотя мера, от какого слова производится «размеренность», может быть и в другом. Точно так же изложение относится собственно к ораторам, хотя всякий, кто говорит, что-либо излагает, и слово «изложение» получает свое название от слова «излагать».

У. Теперь я понимаю.

3

Н. Далее, с величайшей предупредительностью ты обратил внимание на то, что, если мы примем имя размеренности от того множества низменного, которое, как ты сказал, существует в пении и танцах, эта почти божественная наука обесценится. Поэтому давай сначала обсудим, что означает размерять (*modulari*); затем, что значит размерять благообразно (*bene modulari*) (ведь не без причины в определение музыки добавляется последнее слово). Наконец, не следует забывать и того, что в определение му-

зыка включается слово «знание» (*scientia*). Ведь этими тремя составляющими, если я не ошибаюсь, исполняется определение музыки.

У. Так тому и быть.

Н. Итак, поскольку мы признаем, что размеренность получает свое наименование от меры, не кажется ли тебе, что следует опасаться преизбытка или же недостатка меры лишь в том, что пребывает в каком-либо движении? Или иначе: если ничего не движется, можем ли мы страшиться, что что-либо пребывает без меры?

У. никоим образом.

Н. Следовательно, размеренность не зря считается некоторым умением (*peritia*) движения или же тем, посредством чего что-либо движется благообразно. Ибо мы не можем сказать, что что-либо движется благообразно, если не соблюдается мера.

У. И вправду, не можем. Напротив, необходимо понять, что эта размеренность имеется во всем, что создано благообразно. Ибо, как я полагаю, ничто не становится благообразным, как лишь посредством благообразного движения.

Н. А что если все это, быть может, производится посредством музыки, хотя имя размеренности, главным образом и по праву, употребляется в связи с разного рода музыкальными инструментами? Ведь я полагаю, что ты понимаешь, что одно дело – то, что создается из дерева, или из серебра, или из какого-либо другого материала; и другое дело – само движение создателя, когда все это создается.

У. Я согласен, что здесь есть существенная разница.

Н. Но неужели это движение имеет целью само себя, а не то, что его посредством желает произвести создатель?

У. Конечно, нет.

Н. Так, значит, если он движет частями тела не иначе, как затем, чтоб они двигались прекрасно и изящно, не должны ли мы сказать, что он танцует?

У. Похоже, так.

Н. Когда ты считаешь, что что-либо превосходит и как бы господствует: когда имеет целью самого себя или же что-то иное?

У. Конечно же, когда самого себя.

Н. Повторим теперь то, что мы ранее сказали о размерности. Так, мы сочли, что она есть как бы некоторое умение движения. Теперь же подумай, к чему скорее следует относить это имя: к тому движению, которое как бы свободно, т.е. которое имеет целью самого себя и довлеет самому себе, или же к тому, которое в известной мере подчинено (ведь все то, что не имеет целью себя самого, но относится к чему-то еще, является как бы подчиненным).

У. Конечно же, к тому движению, которое имеет целью себя самого.

Н. Следовательно, будет верным считать, что знание размерности есть знание благообразного движения, т.е. такого движения, которое имеет целью самого себя, и потому самому себе довлеет.

У. Это будет вполне верным.

ГЛАВА III. О ТОМ, ЧТО ЗНАЧИТ РАЗМЕРЯТЬ БЛАГООБРАЗНО, И ПОЧЕМУ ЭТО СЛОВО ВКЛЮЧАЕТСЯ В ОПРЕДЕЛЕНИЕ МУЗЫКИ

4

Н. Почему же добавляется слово «благообразно»? Потому что сама размерность может быть только тогда, когда что-либо движется благообразно?

У. Не знаю. И я не знаю, как это от меня ускользнуло, ведь я как раз собирался об этом спросить.

Н. По этому поводу не могло возникнуть каких-либо возражений, ведь до сих пор мы не включали слово «благообразно» и определяли музыку только как знание размерности.

У. Не возникнет их и сейчас, если ты все объяснишь.

Н. Музыка есть знание благообразного движения (*scientia bene movendi*). Однако поскольку можно сказать, что все, что движется ритмично (*numerosa*), сохраняя размеры временных до-

лей и промежутков (ведь оно услаждает, отчего не зря называется размеренностью), движется благообразно, постольку же может стать и так, что эта ритмичность и размер (*numerositas atque dimensio*) будет услаждать и тогда, когда не следует. Так, конечно же, не благообразно пользуется ритмической размеренностью (*numerosa modulatione*) тот, кто сладко поет и изящно танцует, желая веселиться тогда, когда обстоятельства требуют сдержанности. То есть можно сказать, что такой человек дурным, т.е. неподобающим, образом пользуется тем движением, которое благообразно оттого, что оно ритмично. Поэтому одно дело – размеренность вообще, и другое дело – благообразная размеренность. Ибо следует считать, что размеренность вообще относится к любому певцу, лишь бы он не ошибался, соразмеряя слова и звуки; благообразная же размеренность относится только к этой свободной науке, т.е. к музыке. Поэтому если тебе не кажется благообразным и то движение оттого, что оно неуместно, хотя бы его следовало признать художественно ритмичным, давай держаться нашего определения, которое должно соблюдать повсюду, дабы нас не беспокоил спор из-за слов там, где уже ясна суть. И давай более не будем озадачивать себя вопросом, определяется ли музыка как знание размеренности или же как знание благообразной размеренности.

У. Я, несомненно, и сам предпочел бы обойтись без прений по поводу слов, но меня вполне устраивает и это проведенное различие.

ГЛАВА IV. О ТОМ, ПОЧЕМУ В ОПРЕДЕЛЕНИЕ МУЗЫКИ ВКЛЮЧАЕТСЯ СЛОВО «ЗНАНИЕ»

5

Н. Теперь остается, чтобы мы разобрались, почему в наше определение включается слово «знание».

У. Пусть так и будет, ибо я помню, что этого настоятельно требует порядок нашего исследования.

Н. Теперь ответь, не кажется ли тебе, что соловей¹ благообразно размеряет свой голос весенней порой, ведь его пение и ритмично, и сладостно, и, если я не ошибаюсь, соответствует времени года.

У. Да, кажется.

Н. Но неужели он осведомлен (*perita*) в этой свободной науке?

У. Нет.

Н. Значит, ты понимаешь, что слово «знание» крайне необходимо для нашего определения.

У. Разумеется, понимаю.

Н. Так будь добр, скажи мне, пожалуйста, не кажется ли тебе, что подобен тому соловью всякий, кто, ведомый некоторым чувством, поет благообразно, т.е. ритмично (*numerosa*) и сладостно, но кто, будучи вопрошенным о самих ритмах (*numerus*) или же промежутках высоких и низких звуков, не сможет ничего сказать.

У. Да, я считаю, что он подобен.

Н. Далее, не следует ли уподобить животным и тех, кто охотно слушает таковых, ибо мы знаем, что слоны, медведи и некоторые другие животные не остаются равнодушными к пению, а птицы даже упиваются собственными голосами (а ведь они не делали бы этого с таким усердием, если б у них не было определенного желания)?

¹ Для Августина пример соловья в рассматриваемом контексте является, по всей видимости, хрестоматийным. Так, он приводит его и в сочинении «Об истинной религии» (*De vera religion. 42, 79*): «...следует поразмыслить над тем, насколько ритмичны, насколько сладостны прекрасные переливы звуков, разносящихся в воздухе при пении соловья, которых душа этой птички не произвела бы, когда захотела, если бы они не были нетелесным образом запечатлены в ней жизненным движением. Это можно заметить и в других живых существах, не обладающих разумом, но имеющих ощущения. Ибо среди них нет ни одного, которое бы или в звучании голоса, или же в другом движении или действии членов не порождало бы нечто ритмичное и в своем роде мерное, и притом не благодаря какому-то знанию, но сообразно собственным границам природы, отмеренным в соответствии с неизменным законом чисел» (Августин, бл. Энхиридион, или О вере, надежде и любви. Киев: УЦИММ-ПРЕСС – ИСА, 1996. С. 271).

У. Следует, но это замечание касается едва ли не всего рода человеческого.

Н. Ну, так уж и всего. Ведь великие мужи, даже если они не знакомы с музыкой, или желая войти в согласие с простыми людьми, которые не так уж отличны от животных и число которых огромно, что они делают крайне осторожно и рассудительно (но что сейчас рассматривать неуместно); или же – с целью расслабиться и восстановить силы духа после великих трудов – сами с крайней осторожностью причащаются этому наслаждению. *Извлекать (capere)* из этого что-либо иногда вполне благоразумно, однако быть *увлеченным (cari)* этим даже иногда постыдно и непристойно.

6

Но как тебе кажется: не могут ли быть уподоблены соловью те, кто играет на флейте или кифаре, или же на других инструментах того же рода?

У. Нет.

Н. А чем же они отличаются?

У. Тем, что в последних я нахожу некоторое искусство, а в первом – одну лишь природу.

Н. Говоришь ты правдоподобно. Но считаешь ли ты, что их игру следует называть искусством (*ars*), хотя они делают это посредством некоторого подражания?

У. Почему нет? Ведь, по-моему, подражание имеет такое значение в искусствах, что если его удалить, то едва ли какое искусство будет возможным. Ведь и наставники предоставляют возможность подражать им, и это есть то самое, что они называют обучением.

Н. Но не кажется ли тебе, что искусство есть некоторого рода разум (*ars ratio esse quaedam*) и что те, кто используют искусство, используют разум? Или ты думаешь иначе?

У. Нет, я так и думаю.

Н. Значит, всякий, кто не может использовать разум, не пользуется и искусством?

У. И с этим согласен.

Н. Но не считаешь же ты, что немые животные, которые даже называются неразумными, могут использовать разум?

У. Нет, конечно же.

Н. Следовательно, или ты должен будешь сказать, что сороки, попугаи и вороны являются разумными, или же ты был слишком беспечен, назвав подражание искусством. Ибо мы знаем, что эти птицы голосят и произносят многое, словно по-человечески, и делают они это лишь посредством подражания. Или ты считаешь по-другому?

У. Я пока еще ясно не осознаю, каким образом ты к этому заключил и насколько это подрывает мою точку зрения.

Н. Я спрашивал у тебя, считаешь ли ты, что кифареды и флейтисты, а также иные подобные люди владеют искусством, даже если то, что они делают, когда играют, они достигли посредством подражания. Ты ответил, что это – искусство, и подтвердил, что, как тебе кажется, подражание имеет такое значение, что если бы оно было бы удалено из искусств, то едва ли не все они были бы подвергнуты опасности уничтожения. Из этого уже можно заключить, что всякий, кто достигает чего-либо посредством подражания, использует искусство, хотя, возможно, и не всякий, кто пользуется искусством, овладел им посредством подражания. Но если всякое подражание – искусство, а всякое искусство – нечто разумное, то всякое подражание есть нечто разумное (*ars omnis ratio; omnis imitatio ratio*). Однако разумом неразумное животное не пользуется. Следовательно, оно не владеет искусством, хотя владеет подражанием. Значит, искусство не есть подражание.

У. Я сказал, что многие искусства состоят в подражании, но не называл само подражание искусством.

Н. Так, значит, ты не считаешь, что те искусства, что состоят в подражании, состоят в разуме?

У. О нет, я полагаю, что они состоят в обоих.

Н. Ладно. Но в котором, по-твоему, заключено знание: в разуме или в подражании?

У. Также в обоих.

Н. Так, значит, ты собираешься наделить знанием тех птиц, которым не можешь отказать в способности подражания?

У. Не собираюсь. Ибо я сказал, что знание состоит в обоих, имея в виду, что оно не может быть в одном лишь подражании.

Н. Вот как? А как тебе кажется: в одном лишь разуме оно может быть?

У. Может.

Н. Так, значит, ты считаешь, что искусство есть нечто одно, а знание – нечто другое. Но если знание может быть в одном лишь разуме, то искусство соединяет подражание с разумом.

У. Я не пойму, из чего это следует. Ибо я сказал, что не все, а многие искусства состоят в разуме и подражании вместе.

Н. Вот как? А назовешь ли ты знанием то, что состоит из этих двух вместе, или же отнесешь к нему только разумную часть?

У. А что мешает назвать знанием то, когда подражание соединено с разумом?

7

Н. Поскольку теперь дело касается кифареда и флейтиста, т.е. вопроса музыкального, я хочу, чтобы ты мне сказал, следует ли относить к области телесного, т.е. к области телесного подчинения, то, что эти люди делают посредством подражания.

У. Я полагаю, что это следует относить как к душе, так и к телу, хотя само выражение «телесное подчинение», которое ты использовал, внушает мысль о том, что подчинение может быть лишь душе.

Н. Как я вижу, ты очень предусмотрителен в том, чтобы не желать относить подражание к одному лишь телу. Но не будешь же ты отрицать, что знание относится к одной лишь душе?

У. Кто же стал бы это отрицать?

Н. Но тогда ты никоим образом не позволишь отнести знание звучания струн и флейт как к разуму, так и к подражанию. Ибо, как ты признался, подражания нет без тела; притом, что ты сказал, что знание относится лишь к душе.

У. Я признаю, что этот вывод следует из того, в чем я с тобой согласился. Но что с того? Ибо у флейтиста знание будет в его

душе. Но то, что ему случается подражать, что невозможно осуществить без тела, отнюдь не лишает его того, что охватывается душой.

Н. Конечно, нет. Не утверждаю я и того, что всем тем, кто имеет отношение к этим инструментам, не хватает знания. Я говорю лишь то, что не все его имеют. Ведь мы рассматриваем этот вопрос для того, чтобы понять (если сможем), как правильно включить слово «знание» в наше определение музыки. Но если все флейтисты и кифареды, а также иные люди того же рода владеют знанием музыки, то, по-моему, нет ничего более низменного и пошлого, нежели эта наука.

8

Но будь внимателен со всем тщанием затем, чтобы мы смогли увидеть то, к чему мы так долго стремились. Ты ведь уже согласился со мной, что знание обитает лишь в одной душе.

У. Как же мне было не согласиться?

Н. Ну а чувство слуха ты относишь к душе, или к телу, или к обоим?

У. К обоим.

Н. А память?

У. Я полагаю, к душе. Ибо оттого, что мы восприняли что-либо через чувства и препоручаем это памяти, не следует полагать, что она пребывает в теле.

Н. Пожалуй, это слишком трудный и неуместный для нашей беседы вопрос. Но я полагаю, ты не будешь отрицать (и этого достаточно для наших целей), что и животные имеют память. Ведь и ласточки возвращаются к своим гнездам на следующий год, и о козах справедливо сказано:

*Сами приходят домой – не собьются – и младших приводят*¹.

И о собаке говорится, что она узнала своего хозяина-героя тогда, как люди его позабыли². Если бы мы пожелали, мы могли

¹ *Вергилий*. Георгики, III, 316 / пер. С. Шервинского (Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида. М.: Художественная литература, 1971. С. 99).

² См.: *Гомер*. Одиссея, XVII, 291–304 / пер. В. Жуковского (Гомер. Одиссея. М.: Московский рабочий, 1982. С. 215).

бы привести неисчислимое количество примеров для доказательства сказанного.

У. Я этого не отрицаю и с нетерпением ожидаю, к чему это тебя приведет.

Н. Ты ведь считаешь, что всякий, кто относит знание к одной лишь душе, отказывает в нем всем неразумным живым существам, и помещает его ни в чувстве, ни в памяти, но в одном лишь уме (ведь и чувство не существует без тела, и оба – чувство и память – есть также и у животных)?

У. Да, но я все еще ожидаю, к чему это тебя приведет.

Н. Ни к чему иному, как лишь к тому, что те, кто, следуя чувству, передают памяти то, что в нем услаждает, и, соответственно двигаясь телом, приобретают определенную способность подражания, знанием не владеют (хотя, как кажется, делают многое искусно и умело), если только они не удерживают в чистоте и истинности ума самую суть того, что они представляют и показывают. И если бы было возможно показать, что именно таковы театральные паяцы, то, как я полагаю, у тебя бы не было основания сомневаться в том, чтобы отказать им в знании, а значит, и в музыке, каковая есть знание размеренности.

У. Объясни это, пожалуйста.

9

Н. Я полагаю, что ты относишь большую или меньшую подвижность пальцев не к знанию, а к навыку (*usui*).

У. Почему ты так думаешь?

Н. Потому что прежде ты отнес знание к одной лишь душе. Правда, хотя душа и управляет, то, чем она управляет, телесно.

У. Но поскольку знающая душа управляет телесным, действие, пожалуй, следует отнести к знающей душе, а не к подчиненным ей телесным членам.

Н. Так, не считаешь ли ты, что может случиться так, что один может превосходить знанием второго, хотя этот невежественный второй может гораздо быстрее и проворнее двигать пальцами?

У. Считаю.

Н. Но если бы быстрое и проворное движение пальцами было отнесено к знанию, то чем больше бы человек имел знания, тем более он был бы быстр в движении.

У. Согласен.

Н. Подумай вот еще над чем. Я полагаю, ты иногда обращал внимание на то, как ремесленники или же подобного рода мастера топором или секирой наносят удары в одно и то же место, и что удары приходятся именно туда, куда направляет их душа, а также и то, как они нас часто осмеивают, когда мы, пытаюсь сделать то же самое, оказываемся неспособными.

У. Так и есть, как говоришь.

Н. Считаешь ли ты, что по той причине, что мы не в силах сделать это, мы не знаем, что следует ударить и сколько следует отрубить?

У. Иногда не знаем, иногда знаем.

Н. Представь, что один человек знает все, что должны сделать ремесленники, и знает совершенным образом, хотя он имеет меньший навык в работе. Однако этот человек тем же самым людям, работающим с такой легкостью, дает предписания более умело, нежели они давали бы указания сами себе. Будешь ли ты отрицать, что это происходит от навыка?

У. Нет.

Н. Значит, не только быстрота и легкость движения, но также и сам способ движения в телесных членах следует отнести, пожалуй, к навыку, а не знанию. Ибо если бы это было иначе, то всякий, кто был бы более осведомлен, лучше владел бы своими руками. Теперь сказанное приложим к флейтам и кифарам, дабы мы не сочли, будто то, что делается посредством пальцев и суставов (и что для нас довольно трудно), делается скорее посредством знания и размышления, нежели посредством навыка и усердного подражания.

У. Я не в состоянии возразить. Ведь как я слышал, даже медиков – ученейших мужей – в вопросах разделения или смыкания членов превосходят менее сведущие люди, благодаря их навыку владения руками или ножом. Этот род врачевания называется хирургией. Этим словом с ясностью обозначается определенная

привычка к действительному врачеванию руками. Однако перейдем к другому и покончим с этим вопросом.

ГЛАВА V. О ТОМ, ДАНО ЛИ МУЗЫКАЛЬНОЕ ЧУВСТВО ОТ ПРИРОДЫ

10

Н. Теперь, как я полагаю, нам остается определиться, если сможем, с теми самыми искусствами, которые доставляют нам удовольствие исполнением с помощью рук (лишь бы руки были на это способны) и которые возникают не непосредственно из знания, но из чувства и из памяти (дабы ты не стал мне говорить, что знание бывает и без навыка, и чаще даже большее, нежели у тех, что превосходны навыком, причем те, однако, не в состоянии достичь какого-либо навыка без знания).

У. Начинай, ибо ясно, что так и должно быть.

Н. Тебе когда-либо приходилось внимать актерам такого рода?

У. Да, и, возможно, больше, чем я того желал.

Н. Отчего, как ты думаешь, происходит так, что несведущая толпа освистывает флейтиста, производящего негодные звуки, и вместе с тем аплодирует тому, кто благообразно поет, и, наконец, чем сладостнее он поет, тем больше она приходит в волнение? Ведь ты не считаешь, что толпа оценивает благодаря знакомству с искусством музыки?

У. Нет.

Н. Но как же тогда?

У. Я считаю, что подобное происходит по природе, которая наделила каждого чувством слуха, посредством которого все это оценивается.

Н. Правильно считаешь. Но теперь подумай и о том, не наделен ли тем же самым чувством и флейтист? И раз это так, то он может, следуя своей собственной оценке, передвигать пальцами во время игры, замечать и препоручать памяти то, что на его усмотрение звучит вполне прилично; повторяя же это, он может приучить свои пальцы двигаться без дрожи и безошибочно вне

зависимости от того, воспринял ли он то, что он играет, от кого-то еще, или же придумал сам, вдохновленный и исполненный той природой, о которой уже сказано. Так что когда память следует за чувством, а пальцы, укрощенные и подготовленные навыком, – за памятью, флейтист играет так, как он желает, причем тем лучше и приятнее, чем больше он превосходит в том, в чем, как выше показал нам разум, мы имеем общее с животными, а именно: желание подражать, чувство и память. Имеются ли у тебя возражения?

У. Ни одного. Теперь я хочу узнать, какого рода есть та наука, которую, как я вижу, ты столь тщательным образом уберегаешь от познавательных претензий приземленных умов.

ГЛАВА VI. О ТОМ, ЧТО ТЕАТРАЛЬНЫЕ ПЕВЦЫ НЕ ЗНАЮТ МУЗЫКИ

11

Н. Но того, что сделано, пока не достаточно. И я не позволю перейти нам к объяснению этого, пока мы не договорились меж собой, каким образом актеры без знания музыки могут удовлетворить слух толпы, а также пока не будет условлено, что актеры никоим образом не могут быть ни изучающими музыку, ни сведущими в ней.

У. Это было бы удивительно.

Н. Впрочем, это нетрудно, тебе лишь нужно быть внимательнее.

У. Честное слово, как мне кажется, с самого начала нашей беседы я не ослаблял внимания, но теперь, я признаю, ты сделал меня еще более собранным.

Н. Что ж, благодарю, хотя этим ты скорее сам себе оказываешь услугу. Однако, скажи, пожалуйста, считаешь ли ты того, кто

желает продать золотой солид¹ по справедливой цене, но отдает его за десять нуммиев², зная, что он есть?

У. Конечно, нет.

Н. А ну-ка скажи мне, что следует считать более ценным: то, что присуще нашему уму, или же то, что приписывается нам случайным суждением несведущих?

У. Нет никаких сомнений в том, что первое значительно превосходит все остальное, что даже не следует полагать чем-то нам присущим.

Н. Так, неужели ты будешь отрицать, что все знание содержится в уме?

У. Конечно, нет.

Н. Но тогда и музыка там.

У. Похоже, это следует из ее определения.

Н. Так, не кажется ли тебе, что одобрение толпы и все эти театральные награды суть того рода, что определен случаем и суждением несведущих?

У. По-моему, нет ничего более произвольного и зависящего от случая, а также подчиненного склонностям толпы, нежели все то, о чем ты сейчас сказал.

Н. Так стали бы продавать свои песни актеры по такой цене, если бы они знали музыку?

У. Такое заключение меня немало впечатляет, однако я могу кое-что возразить. Ведь, как мне кажется, продавца золота не следует сравнивать с актером. Ибо актер, получив одобрение или деньги, знание не утрачивает, если ему случилось иметь таковое для услаждения людей. Но, потяжелев от денег и повеселев от похвалы людей, он удаляется домой со все той же выучкой (*disciplina*), оставшейся целой и невредимой. И он был бы глуп, если бы презирал такую выгоду. Ведь, не приняв ее, он оставался

¹ Золотой солид (*aureus solidus*) – римская золотая монета весом 4,55 г, введенная в обращение императором Константином в 309 г. сначала на востоке, а затем с 324 г. по всей империи.

² Нуммий (*nummus*) – самая малая денежная единица. В обращении были мелкие медные монеты достоинством в 5, 10, 20, 30 нуммиев (1 нуммий = 1/7200 золотого солида).

бы безвестным и бедным; приняв же, он не стал бы менее искусным (*indoctior*).

12

Н. Так давай же посмотрим, придем ли мы к тому заключению, к которому желаем. Я полагаю, ты считаешь, что то, ради чего мы создаем что-либо, более значимо, нежели само то, что мы создаем.

У. Это очевидно.

Н. Но тогда не считает ли тот, кто поет или учится петь ни по какой иной причине, как лишь затем, чтобы получить одобрение толпы или какого угодно другого человека, что это одобрение лучше песни?

У. Считает.

Н. А не кажется ли тебе, что тот, кто несправедливо судит о каком-либо предмете, не знает его?

У. Конечно, кажется, если только его не подкупили.

Н. И, значит, тому, кто о худшем в действительности думает как о лучшем, несомненно, недостает знания.

У. Так и есть.

Н. Следовательно, лишь тогда я соглашусь, что возможно владеть знанием музыки и быть актером, когда ты меня убедишь или мне докажешь, что есть такой актер, который, имея дар, развивал и представлял его совсем не для того, чтобы потешить народ ради денег или славы. Но если же, напротив, может быть доказано, что нет такого актера, который бы не полагал для себя целью своего занятия деньги или славу, то необходимо признать либо то, что актеры не знают музыки, либо то, что скорее следует добиваться от других людей похвалы или иной случайной выгоды, нежели от себя самих понимания.

У. Вижу, что, согласившись с прежним, я должен согласиться и с этим. Ибо я никоим образом не думаю, что возможно найти на сцене такого мужа, который бы почитал свое искусство ради него самого, а не ради внешних выгод. Ведь такого человека едва

ли можно найти даже в гимнасии.¹ Однако, если таковой существует или существовал бы, то по этой причине отнюдь не следовало бы презирать музыкантов, но скорее было бы возможным иногда удостаивать почтением актеров. Так что теперь, пожалуйста, объясни мне суть этой науки, которая никак не может считаться мною изменной.

ГЛАВА VII. О ПРОДОЛЖИТЕЛЬНОМ И НЕПРОДОЛЖИТЕЛЬНОМ

13

Н. Я объясню, а вернее ты сам это сделаешь. Ибо я не буду делать ничего другого, как только спрашивать тебя. Отвечая, ты объяснишь все из того, что ты допытываешься, как кажется, еще не зная. Теперь же я тебя спрашиваю: может ли кто-нибудь бежать одновременно быстро и долго?

У. Может.

Н. А медленно и быстро?

У. Нет, конечно.

Н. Значит, быстро есть нечто одно, а медленно – нечто совсем иное.

У. Именно так.

Н. Теперь же спрашиваю о том, как ты думаешь, что противоположно продолжительности так же, как быстрота медлительности.

У. Никакого знакомого слова мне пока на ум не приходит. И, как мне кажется, я ничего не могу противопоставить продолжительности, как только лишь непродолжительность подобно тому, как слову «продолжительный» противоположным считается слово «непродолжительный», поскольку если бы я не желал сказать слово «быстрый» и вместо него сказал бы «немедленный», это значило бы одно и то же.

Н. Все правильно. Ибо когда мы высказываемся таким образом, это не наносит ущерба истине. Что же касается меня, то если и есть такое слово, которое, как ты сказал, не пришло тебе пока

¹ Гимнасий (*gymnasium*) во времена Августина – учебное заведение или даже место собраний и бесед философов.

на ум, то или я его не знаю, или в настоящее время не могу вспомнить. Так что давай начнем, называя противоположными каждую из пар «продолжительного» и «непродолжительного», «медленного» и «быстрого». И, если угодно, то давай сперва рассмотрим «продолжительное» и «непродолжительное».

У. Давай.

ГЛАВА VIII. О ПРОДОЛЖИТЕЛЬНОМ И НЕПРОДОЛЖИТЕЛЬНОМ В ДВИЖЕНИИ

14

Н. Не ясно ли тебе, что то, о чем говорится как о продолжительном, происходит в течение долгого времени, а то, о чем говорится как о непродолжительном, происходит в краткий период времени?

У. Ясно.

Н. Так, движение, происходящее, скажем, в течение двух часов, занимает в два раза больше времени того, что происходит в один час.

У. Это очевидно.

Н. Следовательно, то, что мы называем продолжительным и непродолжительным, получает размер и исчисление такого рода (*dimensiones huiusmodi et numeros*), что одно движение относится к другому, как два к одному, т.е. что одно есть дважды то, что другое единожды; и опять-таки, что одно движение относится к другому, как три к двум, т.е. что одно состоит из трех таковых частей, из каковых двух состоит другое. Таким образом возможно пробежаться по остальным числам, чтобы не оставалось неопределенных и неопределимых (*indefinita et indeterminata*) промежутков, и чтобы два движения соотносились в каком-либо числе: или в одном и том же, как один к одному, два к двум, три к трем, четыре к четырем; или не в одном и том же, как один к двум, два к трем, три к четырем; или так, как один к трем, два к шести; или так, как нечто только может соизмеряться по отношению к самому себе.

У. Я прошу тебя изложить это яснее.

Н. Тогда давай вернемся к тем часам и во всем рассмотрим то, что я, по-моему, изложил довольно ясно, когда говорил об одном и двух часах. Ведь ты, конечно же, не отрицаешь, что одно движение может происходить в течение одного часа, а другое – в течение двух.

У. Конечно, нет.

Н. А признаешь ли ты, что одно движение может длиться два часа, а другое – три?

У. Признаю.

Н. А не очевидно ли тебе, что одно может происходить три часа, а другое – четыре; или одно – один час, а другое – три часа; или, наконец, одно – два, а другое – шесть?

У. Очевидно.

Н. Так почему же остальное не очевидно? Ибо я говорил о том же самом, когда говорил о том, что два движения могут соотноситься в каком-либо числе, как один к двум, два к трем, три к четырем; или же как один к трем, два к шести, и как ни пожелаешь исчислить. Разобравшись же с этими отношениями, ты можешь продолжать с остальными, будь то семь к десяти или пять к восьми, и с чем бы то ни было, состоящим из двух движений, части каковых соизмеряются по отношению друг к другу так, как столько-то и столько-то, т.е. либо как равные числа, либо как такие, из которых одно больше, а другое меньше.

У. Теперь я понимаю и соглашаюсь.

ГЛАВА IX. О ДВИЖЕНИЯХ РАЦИОНАЛЬНЫХ И НЕРАЦИОНАЛЬНЫХ, ЕДИНОЧИСЛЕННЫХ И РАЗНОЧИСЛЕННЫХ

15

Н. Как я полагаю, ты понимаешь также и то, что мера и предел предпочтительнее, нежели бесконечное и беспредельное.

У. Конечно, понимаю.

Н. Следовательно, два движения, которые, как я сказал, соотносятся друг с другом в определенном числовом измерении, должны предпочитаться тем, что не соотносятся.

У. Это очевидно и следует с необходимостью. Ибо определенный предел и мера, которые суть в числах, связывают движения друг с другом; те же, которым их не достает, конечно же, не связаны друг с другом посредством какого-либо основания.

Н. Так давай же называть те, что соразмерны (*dimensi*) меж собой, рациональными (*rationabiles*), а те, в которых нет соизмеримости, иррациональными (*irrationabiles*).

У. Давай.

Н. Теперь же подумай, не кажется ли тебе, что в рациональных движениях, которые равны меж собой, согласия больше, нежели в тех, что неравны.

У. Кажется.

Н. Далее, меж тех, что неравны, нет ли одних, о которых мы можем сказать, какой своей частью большее равно меньшему или превосходит его, как два и четыре, или же шесть и восемь; и других, о которых мы не можем сказать того же, что имеет место быть в соотношении таких чисел, как три и десять или четыре и одиннадцать? Ты, конечно же, замечаешь, что в первой паре чисел большее равняется меньшему своей половиной; а во второй, о которой я сказал вслед, меньшее превосходится большим четвертью большей. Что же касается других пар чисел, таких, как три и десять или четыре и одиннадцать, то и здесь мы обнаруживаем некоторую связь, поскольку у них части, о которых можно сказать, что они соотносятся как столько-то и столько-то. Но неужели их связь во вторых числах та же, что и в первых? Ведь в последнем случае никоим образом невозможно сказать, ни которой своей частью большее равняется меньшему, ни которой своей частью большее превосходит меньшее. Ведь никто не сможет сказать, какую часть десяти составляет три, а одиннадцати – четыре. Когда я говорю, чтобы ты определил, какую часть составляет одно по отношению к другому, я говорю о точно определенной части без какого-либо остатка, т.е. о половине, трети, четверти, одной пятой, одной шестой и т.д., к которым не добавляется никаких дробных долей.

У. Я понимаю.

Н. Поскольку меж этих неравных рациональных движений я, приведя примеры, выделил два рода соотношений чисел, постольку теперь я хочу спросить, которым из них, как ты считаешь, следует отдавать предпочтение: тем, в которых можно указать точно определенную часть, или же тем, в которых это сделать невозможно?

У. Как мне кажется, разум повелевает, чтобы я сказал, что те, в каковых (как было показано) можно сказать, которой своей частью большее равно меньшему или превосходит его, должны предпочитаться тем, в каковых это сказать невозможно.

Н. Правильно. А не хочешь ли ты, чтоб мы дали им имена, дабы когда нам впоследствии придется вспомнить о них, мы говорили о них без затруднений?

У. Хочу.

Н. Тогда давай назовем тех, которых мы предпочитаем, единичными (*connumeratos*), а тех, которым мы предпочитаем, разночисленными (*dinumeratos*). Ибо первые не только по раздельности исчисляются, но также соизмеряются и счисляются той частью, которой большее равно меньшему или превосходит его; а вторые лишь исчисляются по раздельности, но не соизмеряются и не счисляются той частью, которой большее равно меньшему или превосходит его. Ведь в их отношении невозможно сказать ни то, сколько раз большее содержит меньшее, ни то, сколько раз большее и меньшее вместе содержат то, чем большее превосходит меньшее.

У. Я принимаю эти названия и постараюсь, насколько способен, их запомнить.

ГЛАВА X. О ДВИЖЕНИЯХ СЛОЖНЫХ И СЕСКВАТНЫХ

Н. Теперь давай посмотрим, каким может быть разделение единичных. Я думаю, оно должно быть очевидным. Ибо один род единичных есть тот, в котором меньшее число является мерой большего, т.е. большее содержит меньшее опреде-

ленное число раз, так, как мы сказали, соизмеряются числа два и четыре. Ведь мы видим, что два содержится в четырех два раза; оно же содержалось бы трижды, если бы соотнесли его не с четырьмя, но с шестью; четырежды, если бы с восемью; пять раз – с десятью. Другой род есть тот, в котором та часть, каковой большее превосходит меньшее, соизмеряет обоих, а именно: большее и меньшее содержат ее определенное количество раз, что мы увидели в соотношении чисел шести и восьми. Ибо та часть, которой превосходится меньшее, есть два, что, как ты видишь, в восьми есть четыре раза, а в шести – три. Поэтому давай отметим и обозначим именами также и те движения, о которых идет речь, и числа, посредством которых показывается, что мы желаем знать об этих движениях. Ведь, если не ошибаюсь, уже ясно, как они различаются. Ввиду этого, если ты не против, давай называть сложными (*complicati*) те, в которых большее получается умножением (*multiplicato*) меньшего; другие же давай называть именем, которое уже давно в языковом обиходе, – сескватными (*sesquati*)¹. Ибо сескватным называется такое отношение, в котором два числа соизмеряются друг с другом таким образом, что которой частью большее превосходит меньшее, столько частей оно содержит по отношению к меньшему. Так, если это отношение трех к двум, то большее превосходит меньшее своей третьей частью; если четырех к трем, то четвертой; если пяти к четырем, то пятой; и т.д. таково же соотношение шести к четырем, восьми к шести и десяти к восьми. Далее возможно обнаружить и проследить это же соотношение и в последующих больших числах. Я, правда, затрудняюсь сказать, откуда возникло такое название. Быть может, «сескватный» является производным от «se absque»,

¹ Буквально слово «sesquatus» следовало бы перевести как «полуторный». Однако, такой вариант перевода был бы ничем не оправданным педантизмом, ибо Августин, как это становится очевидным далее по тексту, имеет в виду не соотношение $1,5 / 1$, но отношение $n+1 / n$, каковому при переводе на русский невозможно найти адекватный термин, отчего приходится транслитерировать латинский. Впрочем, согласно Августину, нам не следует много печься о названиях там, где суть дела ясна.

т.е. от «absque se»¹, поскольку в отношении пяти к четырем без своей пятой части большее есть то же, что и меньшее. Ну а что тебе, спрашиваю я, кажется по поводу всего этого?

У. Такое соотношение размеров и чисел представляется мне совершенно правильным. А имена, которые ты им дал, мне кажутся подходящими для того, чтобы запомнить, в чем мы разобрались. И я не считаю нелепым твое объяснение происхождения имени «сескватный», хотя тот, кто ввел это имя в употребление, возможно, имел в виду нечто иное.

ГЛАВА XI. О ДВИЖЕНИЯХ И ЧИСЛАХ, ВЫХОДЯЩИХ В БЕСКОНЕЧНОСТЬ, НО ПОЛУЧАЮЩИХ ОПРЕДЕЛЕННУЮ ФОРМУ

18

Н. Я одобряю и принимаю твое суждение. Но не кажется ли тебе, что все эти рациональные движения, т.е. те, что содержат по отношению друг к другу некоторую соразмерность чисел, могут посредством чисел продвигаться до бесконечности, если только опять-таки определенное соотношение не заключит их в границы и не восстановит их вновь в некоторой мере и форме? Ведь если я буду сначала говорить о таких равных числах, как в соотношениях одного к одному, двух к двум, трех к трем, четырех к четырем и т.д., то какой же им в продолжении может быть положен предел, учитывая то, что самому числу конца нет? Ибо числу присуща таковая сила, что, будучи названным, оно конечно, будучи же не названным, бесконечно. И то, что происходит с равными, происходит, как ты можешь заметить, также и с неравными, будь то со сложными, или с сескватными, или с единочисленными, или с разночисленными. Ибо если ты, начиная с отношения одного к двум, пожелаешь, добавляя по одному, продолжить, говоря один

¹ По-русски буквально – «без себя». Такая этимология Августина слишком произвольна (в чем далее он, между прочим, отчасти признается устами Ученика). Дело в том, что «sesquatus» является производным от «sesque», которое, в свою очередь, образовано слиянием «semis» (*половина*) + «que» (*и*), что как раз и означает «на половину больший».

к трем, один к четырем, один к пяти и т.д., то этому не будет конца. Не будет конца и тогда, когда, начиная с отношения один к двум, будешь удваивать его, говоря два к четырем, четыре к восьми, восемь к шестнадцати и т.д. Не будет никакого конца и в случае утроения или учетверения; и во сколько раз ни пожелаешь увеличить, продвигаться будешь до бесконечности. То же касается и сескватных. Ибо ты понимаешь, что когда мы говорим два к трем, три к четырем, четыре к пяти, ничто не может запретить нам продолжать дальше, поскольку и здесь нет никакого конца. То же самое если ты пожелаешь продолжать таким же образом, говоря два к трем, четыре к шести, шесть к девяти, восемь к двенадцати, десять к пятнадцати и т.д. И будь то в этом роде чисел, или же в других, конца нигде не будет. И зачем теперь говорить о разночисленных, если из того, что уже сказано, можно понять, что в их постепенном возрастании нет никакого конца? Или тебе это не ясно?

19

У. Что же может быть более ясно? Но я с нетерпением хочу узнать о том отношении, которое возвратит эту бесконечность к определенной мере и установит ей форму, каковую ей нельзя нарушить.

Н. Ты увидишь, что она, как и другое, тебе известна, когда правильно ответишь на мои вопросы. Поскольку мы говорим о ритмичных движениях (*de numerosis motibus*), я сначала хочу от тебя услышать, не следует ли нам спросить сами числа (*numeros*), чтобы решить, какие определенные и незыблемые законы, ими установленные, мы должны замечать и соблюдать в этих движениях?

У. Конечно, следует. Ведь, как я полагаю, ничего не может быть более упорядоченного.

Н. Тогда, если ты не прочь, давай приступим к рассмотрению чисел с самого начала и поглядим, насколько для людей с такими умственными способностями, как у нас, возможно понять, что является основанием тому, почему хотя число, как было сказано, и продвигается в бесконечность, люди в счете провели опреде-

ленные деления, посредством каковых они все время возвращаются к единице – к началу чисел. Ведь, считая, мы продвигаемся от одного до десяти и затем возвращаемся к единице. Если же ты желаешь продолжать счет десятками так, что, продвигаясь, ты будешь говорить десять, двадцать, тридцать, сорок, то продвижение будет до ста. Если же сотнями – сто, двести, триста, четыреста – то раздел, от которого начинается новый отсчет, есть тысяча. Но нужно ли продолжать? Ты, конечно же, понимаешь, что я говорю о таком разделе, первое правило которого устанавливается числом десять. Ведь как десять содержит десять раз единицу, так и сто содержит десять десять раз, а тысяча содержит десять раз сто. И таким предустановленным числом десять образом в этих как бы разделах можно продвигаться настолько далеко, насколько желаешь. Все ли из сказанного понятно?

У. Все совершенно очевидно и правильно.

ГЛАВА XII. О ТОМ, ПОЧЕМУ ПРИ СЧЕТЕ ИМЕЕТСЯ ПРОДВИЖЕНИЕ ОТ ОДНОГО К ДЕСЯТИ И ЗАТЕМ ВОЗВРАЩЕНИЕ ОТ ДЕСЯТИ К ЕДИНИЦЕ

20

Н. Итак, давай изучим внимательно, насколько возможно, каково основание тому, чтобы происходило продвижение от одного до десяти и вновь возвращение к единице. Я спрашиваю у тебя: может ли то, что мы называем началом, вообще быть началом, не будучи началом чего-то?

У. Никак не может.

Н. И точно так же может ли то, что мы называем концом, вообще быть концом, не будучи концом какого-то предмета?

У. Точно так же не может.

Н. Но ты ведь понимаешь, что движение от начала к концу возможно лишь через нечто среднее?

У. Понимаю.

Н. Значит, чтобы нечто было целым, оно должно состоять из начала, середины и конца.

У. Похоже, так.

Н. Теперь же скажи мне, в каком числе, по-твоему, содержатся начало, середина и конец.

У. Я думаю, ты хочешь, чтобы я назвал тебе число три, ибо оно относится к тому, что ты ищешь.

Н. Правильно думаешь. Ведь в числе три ты замечаешь определенное совершенство, поскольку оно есть целое, ибо содержит начало, середину и конец.

У. Так и есть.

Н. А разве не знаем мы с самого детства, что все числа являются либо четными, либо нечетными?

У. Знаем.

Н. Тогда вспомни и скажи мне, какое число мы обычно называем четным и какое нечетным.

У. То, которое может быть разделено на две равные части, называется четным, а то, которое не может, – нечетным.

21

Н. Все верно. Итак, поскольку три есть первое целое нечетное число, ибо оно, как было сказано, содержит и начало, и середину, и конец, не кажется ли тебе, что и четное число должно быть также целым и совершенным так, чтоб и в нем можно было обнаружить начало, середину и конец?

У. Конечно, должно.

Н. Но это число, каким бы оно ни было, не может иметь неделимую середину, как у нечетного. Ибо если бы оно имело, оно не могло бы быть разделено на две равные части, что, как мы сказали, есть собственная определенность четного числа. Итак, единица – неделимая середина, два – делимая. Но середина в числах есть то, чем обе стороны равны друг другу. Все ли мной изложено ясно и понятно?

У. Мне все совершенно ясно, и когда я хочу найти целое четное число, я прежде всего сталкиваюсь с числом четыре. Ибо каким же образом в числе два могут быть обнаружены те три момента – начало, середина и конец, – посредством которых число становится целым?

Н. Ты сказал как раз то, что я хотел от тебя услышать, и то, что заставляет признать сам разум. Теперь повтори наше рассуждение, начиная с единицы, и поразмысли. Тогда ты, несомненно, увидишь, что у единицы нет ни середины, ни конца потому, что она есть только начало. Или иначе, что то же, она потому есть начало, что ей недостает середины и конца.

У. Это очевидно.

Н. Но что же мы скажем о двух? Можем ли мы считать, что в этом числе есть начало и середина? Ведь не может быть середины в том, в чем нет конца. И можем ли мы считать, что в нем есть начало и конец? Ведь конец может быть достигнут только через середину?

У. Разум понуждает меня соглашаться с тобой, но я не уверен в том, что бы я на это ответил.

Н. Подумай, не есть ли это число также начало чисел. Ибо кажется, что если ему недостает середины и конца, в чем, как ты сказал, тебя понуждает соглашаться разум, то ему только и останется то, чтобы быть началом. Или ты не решаешься установить два начала?

У. Никак не могу решиться.

Н. Ты был бы прав, если бы два начала противопоставлялись друг другу. Но здесь второе начало из первого, так что первое из ниоткуда, а второе из первого. Ибо один и один суть два, отчего они оба суть начала таким образом, что все числа из единицы. Но поскольку все числа возникают путем сложения и добавления, а началом сложения и добавления справедливо считается число два, постольку получается, что есть два начала: первое то, из которого, и второе то, через которое, возникают все числа. Есть ли у тебя какие-либо возражения к сказанному?

У. Никаких. И я осознаю это не без удивления, хотя я, вопрошаемый тобой, и говорил это сам.

22

Н. Более тщательно и глубоко подобные предметы исследуются в той науке, которая занимается числами. Сейчас, однако, давай по возможности быстрее вернемся к предпринятому нами

делу. Так что я тебя спрашиваю: что получится, если к единице добавить два?

У. Три.

Н. Значит, эти два начала, сложенные вместе, дают целое и совершенное число.

У. Так.

Н. А при счете какое число мы полагаем после одного и двух?

У. Также три.

Н. Следовательно, то же самое число, которое слагается из одного и двух, полагается после них по порядку так, что между ними не может быть вставлено никакое другое.

У. Это понятно.

Н. Но теперь необходимо, чтобы ты также понял и то, что этого не происходит ни с одним другим из оставшихся чисел, т.е. того, чтобы за какими-либо ближайшими по порядку счета числами непосредственно следовало бы то число, которое из них слагается, и так, чтобы ни одно число нельзя было вставить.

У. Это я также понимаю. Ведь два и три, которые являются соседними числами, вместе дают пять. А ведь за ними непосредственно следует не пять, а четыре. И, опять-таки, три и четыре дают семь, хотя между четырьмя и семью по порядку находятся пять и шесть. И чем бы дальше я желал продвигаться, тем большее количество чисел вставлялось бы.

Н. Следовательно, это великое согласие есть именно в первых трех числах, ибо когда мы говорим один, два и три, между ними ничего не может быть вставлено. Но один и два сами суть три.

У. И в самом деле, это согласие велико.

Н. А не считаешь ли ты заслуживающим внимания то, что чем ближе и теснее это согласие, тем больше оно стремится к определенному единству и создает нечто единое из многого?

У. Более всего это я считаю заслуживающим внимания. И хотя не знаю, почему, я восхищаюсь и наслаждаюсь тем единством, которое ты столь прекрасно изобразил.

Н. Очень хорошо. И, несомненно, всякое сложение и соединение тогда создает нечто наиболее единым, когда средние пребывают в согласии с крайними, а крайние – со средними.

У. Несомненно, так и должно быть.

23

Н. Будь же внимателен, чтоб обнаружить это в рассматриваемом соединении. Ведь когда мы говорим один, два, три, не настолько ли же три превосходит два, насколько два единицу?

У. Именно так.

Н. А теперь скажи мне: сколько раз я в этом сочетании назвал один?

У. Один.

Н. А сколько раз три?

У. Один.

Н. А сколько раз два?

У. Два.

Н. Но тогда сколько будет вместе один, два и один?

У. Четыре.

Н. Значит, число четыре справедливо следует за этими тремя, ведь такой порядок вменяется ему рассмотренным соотношением. Теперь свыкайся со знанием того, насколько значимо то, что то единство упорядоченного, которым, как ты сказал, наслаждаешься, может быть выражено тем, чему по-гречески имя *ἀναλογία*, а по-латыни называется пропорцией (*proportio*). Этим латинским названием мы и будем пользоваться, если ты не против. Ибо я не хотел бы без необходимости употреблять греческие слова в латинской речи.

У. Я совсем не против, но ты, пожалуйста, продолжай.

Н. Продолжу. И в своем месте в данной науке мы изучим с большей тщательностью, что есть пропорция и как велико ее значение вещах. И насколько далеко ты зайдешь в познании, настолько лучше ты постигнешь ее смысл и природу. Но тебе, конечно же, ясно, что к настоящему достаточно и того, что эти три числа, согласием которых ты восхищаешься, могли бы быть сведены в это соединение лишь посредством числа четыре. По како-

вой причине, насколько ты понимаешь, оно по праву требует полагания себя по порядку после них таким образом, чтоб оно сочеталось с ними в еще более тесном согласии. Так что теперь наиболее связная последовательность чисел не один, два и три, но один, два, три и четыре.

У. Согласен полностью.

24

Н. Рассмотрим и другое, дабы ты не подумал, что число четыре не имеет никакого собственного определения (какового были бы лишены все остальные), которое имело бы отношение к тому соединению, о котором шла речь, ибо промежуток от одного до четырех сам есть определенное число и прекраснейшая мера движения. Кстати, выше мы пришли к согласию относительно того, что тогда из многого что-либо становится по возможности наиболее единым, когда средние согласны с крайними, а крайние – со средними.

У. Так и есть.

Н. Когда же мы перечисляем по порядку один, два и три, какие, скажи, суть крайние и какое среднее.

У. Ясно, что один и три – крайние, а два – среднее.

Н. Ответь мне, сколько получится из одного и трех.

У. Четыре.

Н. Ну а что касается двух, которое является единственным числом посередине? Ведь оно может соотноситься только само с собой. Поэтому скажи мне, сколько получится дважды два.

У. Четыре.

Н. Следовательно, среднее пребывает в согласии с крайними, а крайние – со средним. Поэтому точно так же, как в числе три, состоящем из одного и двух, превосходно то, что по порядку оно стоит после одного и двух, в четырех превосходно то, что по счету оно после одного, двух и трех, тогда как состоит из одного и трех или из дважды двух. И это согласие крайних со средним, а среднего с крайними есть таковое по пропорции, что по-гречески называется словом *ἀναλογία*. Теперь открой мне, все ли ты понял.

У. Все и вполне.

25

Н. Сейчас же давай попытаемся выяснить, обнаруживается ли в остальных числах то, что мы назвали собственным определением числа четыре.

У. Давай. Ибо если мы возьмем по порядку два, три и четыре, то крайние, будучи сложенными, дадут шесть, и то же среднее, сложенное с самим собой. Но следовать за ними будет не шесть, а пять. И снова я беру по порядку три, четыре, пять; крайние дают восемь, и то же дважды среднее. Однако между пятью и восьмью я обнаруживаю не одно, но два числа, а именно: шесть и семь. И в соответствии с этим отношением чем дальше я продвигаюсь, тем больше становятся такие промежутки.

Н. Я вижу, что ты полностью понял и осознал все, что было сказано. Но теперь, дабы мы не останавливались на том, заметь, что от одного до четырех имеет место быть продвижение в собственном смысле слова, будь то ли в отношении нечетного и четного числа, ибо три есть первое целое нечетное число, а четыре – первое целое четное число (что уже было предметом рассмотрения), или же потому, что один и два суть начала и как бы семена чисел, из каковых возникает число три, так что уже есть три числа. Когда же они сводятся воедино пропорцией, появляется число четыре и по праву к ним присоединяется, чтоб вплоть до него имело место быть то размеренное продвижение, которое мы исследуем.

У. Все ясно.

26

Н. Очень хорошо. Но помнишь ли ты до сих пор, что мы условились исследовать? Если я не ошибаюсь, когда в той бесконечности чисел для счета были установлены определенные разделы, было предложено, если возможно, выяснить, что есть причина того, почему первое разделение состоит в числе десять, которое среди всех наиболее значимо, т.е. почему при счете, идя от одного к десяти, мы возвращаемся к одному.

У. Я ясно помню, что именно ради этого мы проделали весь этот путь, но я пока не понимаю, что именно мы сделали для того, чтобы решить эту проблему. Ведь до сих пор все это наше рассуждение привело лишь к тому, что собственно размеренным продвижением является продвижение до четырех, а не до десяти.

Н. Так ты не понимаешь, что получится, если сложить один, два, три и четыре?

У. О, я понял, я понял, и всем этим восхищен! И я признаю, что поставленный вопрос решен. Ведь один, два, три и четыре вместе суть десять.

Н. Итак, установлено, что меж чисел эти первые четыре числа, а также их ряды и соединения должны почитаться более, чем остальные.

ГЛАВА XIII. О КРАСОТЕ ПРОПОРЦИОНАЛЬНЫХ ДВИЖЕНИЙ, НАСКОЛЬКО ОНИ ОЦЕНИВАЮТСЯ ПОСРЕДСТВОМ ЧУВСТВ

27

Н. Однако, пора вернуться к рассмотрению и обсуждению тех движений, которые собственно относятся к области данной науки и ради которых мы рассматривали то, что относится к числам, т.е. к другой науке, чего для дела уже похоже достаточно¹. Выше для того, чтобы облегчить понимание, мы упорядочили эти движения, представив в виде часовых промежутков, которые, как показывает разум, обнаруживают в отношении друг к другу определенную ритмическую соразмерность. Теперь же я спрашиваю тебя: если кто-то будет бежать в течение одного часа, а другой – двух, сможешь ли ты, не следя за солнечными или водяными часами или же за каким-либо иным приспособлением для измерения времени, сказать, что одно из этих движений было одинарным, а другое – двойным? И если все же не сможешь, будешь

¹ Как нам представляется, начиная с этой главы, Августин в целом переходит от рассмотрения *numerosum* как чисел к рассмотрению *numerosum* как ритмов, что, разумеется, как раз и является основанием для смены терминов в языке перевода.

ли ты все равно восхищаться и наслаждаться их соразмерностью?¹

У. Я, конечно, не смогу и не буду.

Н. А что если кто-то будет ритмично хлопать так, что один звук будет одинарным, а другой будет состоять из двух временных долей (каковые вместе называются ямбическими стопами²), и эти звуки будут продолжаться; другой же будет под эти же звуки танцевать, двигаясь соразмерно? Сможешь ли ты в этом случае указать меру временных долей, т.е. сказать, что в этих движениях происходит чередование одинарных и двойных промежутков, будь то в хлопках, которые слышны, или же в танце, различимом глазами? И даже если ты не сможешь назвать ритмы этого размера (*numeros eius dimensionis*), разве ты не будешь наслаждаться ритмичностью танца, которую ощущаешь?

У. Все так, как ты говоришь. Ведь те, что разбираются в этих ритмах, чувствуют их в ударах и танце и могут легко их назвать. Те же, что не разбираются и не могут назвать, не отрицают, что испытывают от них определенное наслаждение.

28

Н. Итак, хотя невозможно отрицать, что все благообразно размеренные движения относятся к предмету этой науки (раз уж она есть знание благообразной размеренности) и в особенности те, что не относятся ни к чему иному, но содержат в самих себе предел красоты и наслаждения, все же и в самой прекрасной раз-

¹ Ср. с тем, что говорит Аристотель в «Поэтике» о невозможности эстетического восприятия художественного произведения, если в нем из-за величины последнего утрачивается ощущение его единства и цельности: «...как прекрасное животное или тело должно иметь величину удобообозримую, так и сказание должно иметь длину удобозапоминаемую. Определение этой длины применительно к [условиям] состязаний и к восприятию [зрителей] к [поэтическому] искусству не относится: так, если бы пришлось ставить на состязание сто трагедий, то время состязаний отмерялось бы по водяным часам...» (Аристотель. Сочинения: в 4 т. М.: Мысль, 1976–1983. Т. 4. С. 654).

² Схема стопы ямба – v —, где «v» – краткий слог, «—» – долгий слог. Ямб – вторая стопа в классификации Августина.

меренности эти движения, как ты, будучи мною вопрошенным, справедливо и верно заметил, не могут соответствовать нашим чувствам, если они происходят в продолжительный промежуток времени, например час или даже большее количество времени. Вот почему поскольку музыка, исходя из сокровеннейших тайников, оставляет свой след в самих наших чувствах или же в том, что мы ощущаем, не должны ли мы сначала пойти по этим следам, чтобы затем по возможности непременно достичь того, что я назвал тайниками?

У. Конечно же, должны, и я настоятельно прошу, чтоб мы это сделали прямо сейчас.

Н. Тогда давай не будем говорить о тех временных пределах, находящихся далеко за границами способности наших чувств, и порассуждаем, насколько нас сопровождает разум, о тех кратких по длине промежутках, которые услаждают нас в пении и танцах. Или ты полагаешь, что можно иным образом разыскать те следы, которые, как было сказано, эта наука оставляет в наших чувствах и в том, что мы способны почувствовать?

У. Я полагаю, что никаким иным образом их не разыскать.

Книга VI

В КОТОРОЙ ДУША ПОДНИМАЕТСЯ ОТ РАССМОТРЕНИЯ ИЗМЕНЧИВЫХ РИТМОВ В НИЗШИХ ПРЕДМЕТАХ К НЕИЗМЕНЯЕМЫМ РИТМАМ, КАКОВЫЕ ПРЕБЫВАЮТ В САМОЙ НЕИЗМЕННОЙ ИСТИНЕ

ГЛАВА I. О ТОМ, С КАКОЮ ЦЕЛЮ БЫЛИ НАПИСАНЫ ПРЕДЫДУЩИЕ КНИГИ

1

Н. Мы довольно долго и не вполне обоснованно задержались, исследуя в пяти книгах ритмы (*numerosum*)¹, связанные с временной длительностью. Но да послужит наш ревностный труд в глазах благосклонных людей извинением за нашу несерьезность.

¹ То, что здесь (и далее) мы переводим латинское слово «*numerus*», главным образом, как «ритм», а не как «число», пожалуй, идет вразрез с уже сложившейся в этом отношении традицией. Однако следование традиции сообразно самому Августину оправдывается лишь разумностью, каковая, на наш взгляд, требует от нас как раз обратного. *Разумеется*, что *numerus* есть, прежде всего, *число*, а не *ритм*, для которого в латинском языке есть даже непосредственное заимствование из греческого – *rhythmus*. *Разумеется* также и то, что ритм в себе и есть не что иное, как число, отчего, как могли бы заметить противники предлагаемого варианта перевода, в более раннем и общем по характеру, нежели трактат «О музыке», сочинении «О порядке», Августин, завершив рассмотрение «свободных наук», замечает, что (как неумолимо свидетельствует самый смысл текста) все в них подчинено числу и даже, по каковой причине сам разум начинает подозревать, что сам он и есть число, то самое, которым все исчисляется (*susplicari coepit seipsam fortasse numerum esse eum ipsum quo cuncta numerarentur*) (*De ordine. II. 15, 43*). Каким бы «правильным», однако, ни было это замечание, мы все же должны напомнить, что в этой работе мы имеем дело с как таковым только ритмом (а не числом), улика чему – и притом прямая и более веская – находится в уже откомментированном нами признании Августина того, что после совершенного им собственно числового отступления, необходимо вернуться к предмету настоящей науки (см.: *De musica. I. 13, 27*).

Ибо мы полагали, что его следовало предпринять лишь для того, чтобы молодые или же какого угодно возраста люди, которых Бог наделил должными способностями, смогли под руководством разума не поспешно, но постепенно отвлечься от ощущений плоти и от плотского знания (к чему так трудно не прилепиться) и в любви к неизменной истине прикрепиться к единому Богу и Господу всего сущего, Который верховодит человеческими умами без посредства какой-либо природы (*nulla natura interposita*)¹. Поэтому тот, кто станет читать те книги, обнаружит, что мы имели дело с грамматиками и поэтами лишь из-за того, что они были нашими попутчиками, причем не по нашей воле, а по необходимости². Когда же он дойдет до этой книги, если, как я надеюсь и молю, моим замыслом и моей волей руководил наш Бог и Господь, и привел ее туда, куда она стремилась, тогда поймет, что на этой, казалось бы, второстепенной дороге делаются первостепенные приобретения. Не будучи слишком сильными, мы с еще более слабыми предпочли идти по ней, а не нестись по высям с неокрепшими крыльями. А потому, как я полагаю, он решит, что мы совсем или же почти не погрешили, если только он будет из числа людей духовных. Ибо если вдруг иная гудящая толпа из школ, которая воодушевляется с поверхностной легкостью при шумном рукоплескании, завладеет теми сочинениями, то она или пренебрежет всеми ими, или сочтет, что ей достаточно и тех пяти книг. Эту же книгу, в которой самый плод предыдущих, она либо отбросит как не необходимую, либо отложит как ту, что сверх необходимого. Других же, не столь образованных для понимания подобных предметов, но наставленных в таинствах христианской чистоты и устремленных вышней любовью к единому и истинному Богу, я по-братски увещаю, дабы если они пролетели над всеми этими пустяками, не опускались до них, а испытав в них затруднения, не жаловались на свою несообразительность, не зная, что трудные для прохождения дороги можно преодолеть в

¹ См. также: *De musica. VI. 16, 58.*

² Об отношении Августина к грамматике см. также: *De musica. II. 1, 1; IV. 16, 30.*

полете, даже не изучая их. Если же читают эти книги те, кто по причине своих шатких или неопытных шагов не может в них передвигаться и кто не имеет крыльев благочестия, чтобы, пренебрегая этими предметами, пролететь мимо них, то пусть они не занимают неподходящим для них делом, но сначала в гнезде христианской веры напитают крылья наставлениями спасительнейшей религии, дабы быть ими поднятыми и избежать трудностей и пыли этого пути, горя большей любовью к самому отечеству, нежели к разным окольным путям. Ибо эти книги написаны для тех, кто, будучи преданным мирскому знанию и запутавшись во множестве своих ошибок, расточает свои дарования на пустяки, не зная, что в нем действительно услаждает. И если бы они то заметили, они бы увидели, как избавиться от своих сетей, и что есть их спасительное убежище.

ГЛАВА II. О РИТМАХ ЗВУКОВ И О ТОМ, СКОЛЬКО ИХ РОДОВ.

О ТОМ, МОЖЕТ ЛИ ОДИН ИЗ ИХ РОДОВ БЫТЬ БЕЗ ДРУГОГО.

О ТОМ, ЧТО ПЕРВЫЙ РОД РИТМОВ – В САМОМ ЗВУКЕ,

А ВТОРОЙ – В ОЩУЩЕНИИ СЛЫШАЩЕГО

2

Н. Итак, друг мой и соучастник в рассуждении, чтобы теперь мы перешли от телесного к бестелесному, пожалуйста, скажи, где, по-твоему, когда мы произносим стих:

Deus creator omnium

находятся те четыре ямба (или иначе двенадцать временных долей), из которых он состоит: только ли в звуке, который слышится, или также и в слуховом ощущении слышащего, и в действии произносящего, и в памяти нашей, поскольку этот стих хорошо известен?

У. Думаю, что во всем перечисленном.

Н. А нет ли еще где-нибудь?

У. Не знаю, где еще. Разве что есть какая-то внутренняя и высшая сила, из которой все это исходит.

Н. Ну я не спрашиваю тебя о том, о чем можно лишь догадываться. Так что если эти четыре рода представляются тебе оче-

видными настолько, что ты не видишь больше ничего иного столь же ясного, давай, пожалуй, займемся их рассмотрением по очереди и поглядим, могут ли они по отдельности существовать друг без друга. Ведь я полагаю, что ты не собираешься отрицать возможность существования некоторого звучания с такими же задержками и размером, производимого в воздухе капанием или столкновением тел, в таком определенном месте, где нет ни одного слушателя. Когда же именно это имеет место быть, кроме указанного первого рода, есть ли какой-либо еще из тех четырех родов ритмов, которым может определяться звук?

У. Нет никакого иного.

3

Н. Ну а как на счет того рода, что имеется в ощущении слышащего? Имеет ли он место быть, если ничего не звучит? Ибо я спрашиваю не о том, имеет ли слух, если что-нибудь звучит, силу воспринимать, которой он, разумеется, не лишен, если даже ничего не звучит. Ведь и в тишине слух отличен от глухоты. Я спрашиваю о том, имеются ли в самом слухе ритмы, даже если ничего не звучит. Ибо одно дело – иметь ритмы, другое – быть способным ощущать ритмичный звук. Ведь если ты прикоснешься пальцем до чувствительного места на теле, то сколько раз ты прикоснулся, стольким в прикосновении и ощущается ритм. И ощущающий не лишен его, когда ощущает. Но подобным же образом спрашивается и о том, имеется ли, когда нет никакого прикосновения, не ощущение, а ритм.

У. Я бы не сказал, что ощущение не имеет в себе таких ритмов даже тогда, когда еще ничего не прозвучало, ибо иначе оно и не услаждалось бы их соразмерностью, и не страдало бы от их нескладности. Вот почему все то, на основании чего, когда что-нибудь звучит, мы одобряем или отвергаем в соответствии с природой, а не разумом (*non ratione sed natura*), я называю ритмом самого ощущения. Ибо эта способность одобрения и неодобрения возникает в моем слухе не тогда, когда я слышу звук. Ведь слух открыт как для благих, так и для дурных звуков.

Н. Будь внимательнее, дабы не спутать следующие две вещи. Ведь если стих произносится то короче, то длиннее, он, конечно же, не занимает одного и того же промежутка времени, однако в нем может быть соблюдено то же соотношение между стопами. Следовательно, то, что слух в своем роде наслаждается, есть действие той способности, посредством которой мы усваиваем соразмерное и отвергаем неблагозвучное. То же, что стих воспринимается в меньшее время, когда он произносится быстро, а не медленно, имеет значение лишь тогда, когда звук воздействует на слух. Стало быть, то состояние (*affectio*) слуха, когда он соприкасается со звуком, никоим образом не таково, каково оно, когда он не соприкасается. Ибо поскольку слышать и не слышать суть различные вещи, постольку слышать один звук отличается от того, что есть слышать другой. Значит, это состояние ни растягивается в большее, ни сокращается в меньшее, ибо оно есть мера того звука, который его создает. А следовательно, одно оно в ямбе, другое – в трибрахии; более протяженное – в более протяженном ямбе, короче – в коротком; и совсем никакое – в тишине. И если оно производится ритмичным голосом (*numerosa voce*), оно само с необходимостью ритмично. И не может оно иметь места быть без своего источника (*effector*) – звука. Ибо оно подобно следу, запечатленному на воде, который не может ни образоваться до того, как на воду воздействует тело, ни оставаться, когда ты его удалишь. Однако сама та природная способность (как бы способность суждения), наличная в слухе, имеет место быть и в тишине. И не звук привносит ее в нас, но, пожалуй, сам воспринимается ею, дабы быть одобренным или наоборот. Вот почему, если я не ошибаюсь, следует различать те две вещи и следует также признать, что ритмы, которые наличны в самом воздействии на слух, когда что-либо произносится, привносятся звуком и удаляются с наступлением тишины. Из этого делаем тот вывод, что ритмы, которые наличны в самом звуке, могут быть и без тех ритмов, которые наличны в том, что есть слух, тогда как последние не могут быть без первых.

**ГЛАВА III. О ТРЕТЬЕМ РОДЕ РИТМОВ,
НАЛИЧНЫХ В ДЕЙСТВИИ ПРОИЗНОСЯЩЕГО;
О ЧЕТВЕРТОМ РОДЕ РИТМОВ, НАЛИЧНЫХ В ПАМЯТИ**

4

У. Согласен.

Н. Теперь обратим внимание на этот третий род, который имеет место быть в самом употреблении и деятельности произносящего, и поглядим, могут ли ритмы этого рода существовать без тех, что в памяти. Ибо молча, мы можем мысленно пробежать по ритмам за то же количество временных долей, что мы пробежали бы, говоря в полный голос. Очевидно, что они пребывают в некоторой деятельности души, каковая (поскольку она не производит никакого звука и никак не воздействует на слух) свидетельствует о том, что этот род может существовать без тех первых двух, один из которых – в звуке, а другой – в слышащем, когда он слышит. Мы, однако, спрашиваем о том, может ли он существовать без поддержки памяти. Правда, если душа производит те ритмы, которые мы обнаруживаем в пульсации вен¹, то вопрос решен. Ведь очевидно, что они пребывают в деятельности и без всякой поддержки памяти. И если в их отношении еще не ясно, относятся ли они к деятельности души, то в отношении тех, что мы производим своим постоянным дыханием, никто не может усомниться, что это – ритмы, занимающие определенные промежутки времени, которыми душа действует так, что их можно по желанию разнообразить многими способами. И для их произведения не нужна никакая память.

У. Похоже, что этот род может существовать без трех остальных. Ибо хотя я не сомневаюсь, что пульсация вен и фазы

¹ Цензорин замечает, что Гиерокл «говорит, что пульс в венах движется музыкальными ритмами» (*venarum pulsus rhythmis musicis ait moveri*) (*De die natali liber ad Q. Caerellium. 12*). Нечто подобное обнаруживается и у Аристиды Квинтилиана (III в.) в его трактате «О музыке», в соответствии с которым ритм может быть воспринят не только зрением как в пляске или слухом как в пении, но также и осязанием как биение пульса (*κίνησις τῶν ἀρτηριῶν*).

дыхания различаются по телесному устройству, все же кто бы осмелился отрицать, что они производятся душой? И несмотря на то, что из-за различия тел движение у одних быстрее, у других – медленнее, все же если бы не душа, его производящая, его бы не было вовсе.

Н. Так рассмотрим же и четвертый род, а именно тот род ритмов, которые находятся в памяти. Ведь если мы извлечем их посредством воспоминания, но, перенесшись к другим представлениям, опять-таки оставим их в как бы удаленных их тайниках, то, по-моему, не будет большим откровением то, что они могут существовать без остальных.

У. Я не сомневаюсь, что они могут существовать без остальных. Однако если бы они не были услышаны или представлены, они не были бы препоручены памяти. А потому хотя они и пребывают без тех, все же они были запечатлены именно предшествующими.

**ГЛАВА IV. О ПЯТОМ РОДЕ РИТМОВ,
НАЛИЧНЫХ В ЕСТЕСТВЕННОМ СУЖДЕНИИ ЧУВСТВА;
О ТОМ, КАКОЙ ИЗ ПЯТИ ПРИВЕДЕННЫХ РОДОВ РИТМОВ
ЯВЛЯЕТСЯ ПРЕВОСХОДНЫМ**

5

Н. Я и не спорю с тобой, и хотел бы у тебя спросить: который из этих четырех родов ты считаешь превосходным? Разве что пока мы о них говорили, у нас, как мне кажется, уж не знаю, откуда появился пятый род, который наличен в естественном суждении чувства, когда мы наслаждаемся равенством ритмов или же страдаем от погрешности в них. Ибо я принимаю то, что, как тебе представилось, наш слух никоим образом не мог бы этого сделать, если бы в нем не были сокрыты какие-то ритмы. Но, быть может, ты считаешь, что эта столь значительная способность принадлежит какому-то из тех четырех родов?

У. Я-то как раз полагаю, что этот род должен быть отличен от всех остальных. Ибо одно дело звучать, что относится к телу; другое – слышать, что относится к душе в теле, испытывающей

воздействие звуков; третье – производить более или менее протяженные ритмы; четвертое – запоминать их; и, наконец, пятое – одобряя или же отвергая, судить о них всех, как если бы на основании некоторого естественного права.

6

Н. Теперь же скажи мне, который из этих пяти наиболее превосходит.

У. Думаю, пятый.

Н. Верно думаешь, ибо если бы он не превосходил их, он не мог бы о них судить. Но я спрашиваю опять: какой из оставшихся четырех ты признаешь наилучшим?

У. Тот, что в памяти, разумеется. Ведь, как мне кажется, эти ритмы долговечнее, нежели звучащие, или же слышимые, или же производимые.

Н. Значит, ты предпочитаешь создаваемые создающим, ибо немного раньше ты сказал, что те, что в памяти, запечатлеваются другими.

У. Я не стал бы их предпочитать, но не пойму, как же мне не предпочитать более долговечное менее долговечному.

Н. Пусть это тебя не смущает. Ибо те, что уничтожаются дольше, не должны предпочитаться тем, что переходят в более короткое время, словно вечное – временному. Ведь и один день здоровья, конечно же, лучше, нежели немощь, длящаяся множество дней. Если же сравнивать желаемое на выбор, то лучше один день читать, нежели много дней писать, ведь то, что пишется много дней, читается в один. Так что хотя ритмы, которые наличны в памяти, пребывают дольше, нежели те, что их запечатлевают, все же не следует предпочитать их тем, которые мы производим не в теле, а в душе. Ведь переходят и те, и те: одни – тем, что прекращаются, другие – тем, что забываются. Те, что создаем мы, похоже, удаляются из нас, даже не прекратившись, чередой следующих, так что первые уступают место вторым, вторые – третьим и так далее любые предшествующие – любым последующим, пока само прекращение не уничтожит последние. В забвении же стираются сразу несколько, хотя и постепенно, ибо

они не могут остаться невредимыми надолго. Ведь то, что не обнаруживается в памяти через год, например, становится меньшим уже через день. И хотя это уменьшение не ощущается, все же наше заключение от него к уничтожению вполне верно, поскольку все не может улетучиться вдруг за день до того, как исполняется год. Отсюда следует понять, что оно начинает ускользать с того момента, как было предано памяти. Потому-то мы часто говорим: «Я едва помню», когда повторяем что-либо, вспоминая через какое-то время, прежде чем все изгладилось из памяти. Вот почему каждый из этих родов является смертным. Однако же по праву предпочитаться должны созидающие созидаемым.

У. Принимаю и одобряю.

7

Н. Теперь же давай поразмысли над оставшимися тремя, а также объясни, какой из оставшихся – лучший.

У. Это нелегко. Ведь в соответствии с правилом, по которому созидающие должны ставиться выше созидаемых, я вынужден отдавать пальму первенства звучащим. Ибо слыша, мы ощущаем, а когда мы их ощущаем, мы испытываем их воздействие. Следовательно, звучащие создают те, что имеются при воздействии на слух, когда мы слышим. И опять-таки те, что мы имеем в ощущении, создают те, что мы имеем в памяти. Отчего последним, т.е. созидаемым, по праву предпочитают первые, т.е. созидающие. Далее поскольку ощущение и память суть определения души, я не стал бы беспокоиться, если бы предпочел что-либо созидаемое в душе чему-либо еще созидаемому также в душе. Однако меня смущает то, что звучащие ритмы, которые, конечно же, телесны или есть каким-то образом в теле, должны считаться более достойными, нежели те, что обнаруживаются в душе, когда мы ощущаем. Смущает меня опять-таки и то, почему звучащие, поскольку они создают, не должны считаться более достойными, нежели те, что ими создаются.

Н. Удивляйся лучше тому, что тело может что-то создать в душе. Ибо этого могло бы и не быть, если бы тело, которое душа одушевляла и направляла без малейшей трудности и с величай-

шей легкостью, под воздействием первородного греха не изменилось к худшему и не стало подвластно тлену и смерти. И все же у него есть красота своего рода, обнаруживающая тем самым достоинство души, которая даже в своих страданиях и недугах заслужила честь быть наделенной изяществом. И это страдание вышняя Премудрость Божия сочла достойным усвоить посредством удивительнейшего и невыразимого таинства, когда Он принял на себя Человека без греха, но в состоянии греха, ибо пожелал родиться, пострадать и умереть согласно человеческой природе. Ничего из того не было сделано по причине наших заслуг, а только по причине величайшей благодати, чтобы мы остерегались скорее гордыни, из-за которой мы совершенно заслуженно пали, а не того унижения, которое Он принял, не заслужив; а также чтобы мы с невозмутимым духом оплатили свой долг смерти, раз уж Он, не будучи должным, ради нас смог вынести это (объяснения же всего более сокровенного и глубокого в этом таинстве можно найти у святых и лучших нежели я учителей). Вот почему неудивительно, что душа, действующая в смертной плоти, ощущает телесные воздействия. И не следует думать, что потому, что душа лучше тела, все, что в ней имеется, лучше, нежели то, что имеется в теле. Ведь, как я полагаю, ты считаешь, что истинное следует предпочитать ложному.

У. Кто же в этом будет сомневаться?

Н. Но неужели дерево, которое мы видим во сне, есть на самом деле?

У. Никак нет.

Н. Но его образ имеется в душе, а образ того, что мы сейчас видим, был создан в теле. Вот почему хотя истинное лучше ложного, а душа – тела, истинное в теле лучше, чем ложное в душе. Но как первое лучше постольку, поскольку истинно, а не постольку имеет место быть в теле, так и последнее хуже постольку, поскольку ложное, а не постольку имеет место быть в душе. Но, может быть, у тебя есть, что возразить?

У. Разумеется, нет.

Н. Послушай теперь и другое объяснение, которое, как я полагаю, пусть и не лучше, но ближе к делу. Ты ведь не станешь отрицать, что надлежащее лучше, нежели ненадлежащее.

У. Напротив, я это признаю.

Н. И никто не сомневается в том, что мужу не надлежит быть в той одежде, в которой надлежит быть женщине?

У. Это очевидно.

Н. Так стоит ли сильно удивляться тому, что тот образ ритмов, которые доходят до слуха, является надлежащим в звуках и ненадлежащим в душе, когда она их ощущает и испытывает их воздействие?

У. Думаю, что нет.

Н. Так почему же мы не решаемся предпочесть звучащие и телесные ритмы тем, что ими создаются, хотя последние возникают в душе, которая лучше, чем тело? Ведь мы предпочитаем ритмы созидающие ритмам создаваемым, а не тело душе. Ибо тела тем лучше, чем они ритмичней посредством этих ритмов. Душа же становится лучше тогда, когда, отказываясь от тех ритмов, которые она получает через тело, она отвращает себя от плотских ощущений и преобразуется числами (*numeris*) Божественной Премудрости.¹ Ведь так и говорится в Святом Писании: «Обратился я сердцем моим к тому, чтобы узнать, исследовать и изыскать мудрость и число (*numerus*)²» (Екк. VII, 26). Но никоим образом не следует думать, что здесь сказано о тех ритмах (*numeris*), звучанием которых оглашаются постыдные зрелища, но, как я верю, о тех, что душа получает не от тела, но от высшего Бога. Получив же их, она сама запечатлевает их в теле. Однако здесь неуместно рассматривать, что это такое.

¹ См.: *Retractationes*. I. 11, 4, 2.

² В русском синодальном переводе – разум.

ГЛАВА V. О ТОМ, ПРЕТЕРПЕВАЕТ ЛИ ДУША ВОЗДЕЙСТВИЕ ТЕЛА; И О ТОМ, КАК ОНА ОЩУЩАЕТ

8

Н. Но чтобы не оказалось так, будто жизнь дерева лучше, нежели наша, поскольку оно не получает ритмов от тела в ощущении (ибо оно не ощущает вообще), следует тщательно рассмотреть, действительно ли нет ничего иного, что называлось бы ощущением слуха, как только того, что образуется в душе телом. Ведь совершенно нелепо каким бы то ни было образом подчинять душу как материю телу как мастеру. Ибо душа никак не есть низшее в сравнении с телом, тогда как материя есть низшее в сравнении с мастером. Значит, душа никоим образом не есть материя, подчиненная телу-мастеру. Однако она была бы ею, если бы какие-то ритмы в ней образовывались телом. Следовательно, когда мы слышим, ритмы в душе не образуются от тех, которые, как мы знаем, суть в звуках. Или ты с чем-то не согласен?

У. Но что же тогда есть то, что происходит в слышащем?

Н. Что бы это ни было (а быть может, мы и не сможем этого выявить или объяснить), неужели оно послужит к тому, чтобы мы усомнились, что душа лучше тела? Если же мы признаем то, что душа лучше тела, разве можем мы подчинять ее телу, образующему в ней ритмы, так, что оно есть мастер, а она – материя, из которой и в которой образуется нечто ритмичное? Ведь если бы мы этому поверили, мы должны были бы верить и тому, что душа хуже тела. Но что же может быть еще более жалким и отвратительным, нежели верить в подобное? А потому я, конечно же, попытаюсь, насколько сподобит Бог, изложить и рассмотреть здесь то, что пока остается неясным. Но если вследствие слабости любого из нас или же обоих мы преуспеем меньше желаемого, мы или продолжим наше исследование, когда наши головы станут посветлее, или предоставим это сделать более толковым людям, или, успокоившись, смиримся с тем, что оно осталось неясным. Однако мы не должны по этой причине позволить ускользнуть из наших рук более ясному.

У. Если смогу, я удержу его, но мне хотелось бы, чтобы неясное не осталось для нас непроницаемым.

9

Н. Сейчас я скажу, что мне представляется. Ты, однако, должен или следовать за мной, или, если сможешь, даже идти впереди меня, когда заметишь, что я замешкался и остановился. Итак, я считаю, что тело не может быть одушевлено, как только по замыслу созидателя. И я также считаю, что не тело воздействует на душу, но именно она действует из него и в нем, как бы покоренном ее божественным господством. Но иногда она действует с легкостью, иногда не без труда, насколько больше или меньше – соразмерно ее заслугам – подчиняется ей телесная природа. Следовательно, что бы телесное ни входило в это тело извне, оно не в душе, но в самом же теле образует нечто, что либо противоречит, либо согласуется с ее действием. А потому когда она борется с противящимся телом и с трудом влечет подчиненную себе материю таким образом, каким действует, она по причине трудности становится в своем действии более внимательной. И когда эта трудность благодаря вниманию не остается для нее не известной, она называется ощущением и получает имя боли или страдания. Когда же все то, что привносится или прикасается, согласуется с ней легко, оно, насколько необходимо, вводится в ее действие. И поскольку то ее действие, которым она соединяет свое тело с согласующимся с ней внешним телом, совершается с большим вниманием из-за некоторой непредвиденности совершающегося, постольку оно также не остается ей неизвестным, но по причине согласованности ощущается с удовольствием. Когда же отсутствует то, посредством чего она восполняет недостающее в теле, возникает нужда. И когда она становится более внимательной из-за трудности в ее действии, а само оно не остается для нее неизвестным, тогда возникает то, что называется голодом или жаждой, или чем-то другим того же рода. Когда же привнесенное излишествует и из-за его тяжести возникает трудность в действии, это также не пребывает без внимания. Поскольку же такое действие не остается ей неизвестным, возникает ощущение пресыщенно-

сти. Она также действует с вниманием, когда избавляется от излишнего: если легко – то с наслаждением, если тяжело – то со страданием. Она действует с вниманием и при всяком болезненном расстройстве тела, стремясь прийти на помощь слабеющему и рассыпающемуся телу. И когда это действие не остается ей неизвестным, то говорится, что ощущается недуг или недомогание.

10

Короче говоря, мне представляется, что когда душа ощущает что-либо в теле, она не испытывает от него какого-либо воздействия, а лишь действует с большим вниманием к тому, что оно претерпевает. И эти действия, будь то легкие благодаря согласованности или же трудные из-за несогласованности, не остаются ей неизвестными. И это все есть то, что называется ощущением. Но то ощущение, что присуще нам, даже когда мы ничего не ощущаем, является телесным инструментом, которым душа управляет таким образом, чтоб она могла быть более готовой к действию с вниманием к тому, что претерпевает тело, дабы соединять подобное с подобным или же отталкивать то, что вредно. Далее, как я думаю, она производит в глазах нечто светлое, в ушах – нечто воздушное, чистейшее и подвижнейшее, в ноздрях – туманное, во рту – влажное, в осязании – землистое и как бы грязное. Но как бы все это ни представлялось распределенным тем или иным способом, душа действует спокойно, если все то, что внутри, пребывает в единстве здоровья, как бы подчиняясь некоторому дружественному соглашению. Когда же все то, что воздействует на тело, прилагается с некоторой – да будет позволено так выразиться – инаковостью, она предпринимает более внимательные действия, направленные на соответствующие места и органы. Тогда и говорится, что она видит, слышит, обоняет, чувствует вкус или осязает. Посредством таких действий она с желанием сочетает согласное и с напряжением упорствует противоположному. Поэтому я полагаю, что хотя душа, ощущая, и предпринимает действия по отношению к тому, что претерпевает тело, сама она не претерпевает никакого воздействия.

Итак, поскольку сейчас мы занимаемся ритмами звуков и подвергаем рассмотрению слуховое ощущение, постольку в остальном нет необходимости отклоняться от предмета. Поэтому давай вернемся к тому, о чем мы говорили, и поглядим, производит ли звук что-либо в слухе. Или ты этого не приемлешь?

У. Я вполне согласен.

Н. Ну а согласишься ли ты с тем, что уши – одушевленный орган?

У. Соглашусь.

Н. Но сочтем ли мы, что поскольку то, что в этом органе подобно воздуху, движется колебанием воздуха, постольку душа, которая еще прежде звука в тишине посредством животворящего движения (*vitali motu*) одушевила уши, может или прекратить приведение в движение то, что она одушевляет, или тем же образом двигать приведенный в движение извне воздух своего уха, каким она двигала прежде, чем звук проник внутрь?

У. Нет, пожалуй, она должна двигать иным образом.

Н. А не должны ли мы поэтому признать, что двигать иначе означает действовать, а не испытывать воздействие?

У. Конечно.

Н. Значит, мы вполне верно считаем, что когда душа ощущает, для нее не остаются неизвестными ее движения или действия, или воздействия, или все то, что может быть обозначено другим, более подходящим именем.

12

Впрочем, эти действия прилагаются или вследствие тех воздействий, которые оказываются на тело извне, например: когда те образы прерывают свет наших глаз или звук проникает в уши, или испарения в ноздри, или вкусы к небу, а к остальному телу устремляется что бы то ни было твердое и вещественное; или же тогда, когда в самом теле что-либо передвигается или переходит из одного места в другое, или все тело само движется под воздействием своего веса или веса иного тела. Таковы действия, которые прилагает душа вследствие оказываемых на тело воздействий:

улаждающих ее, если она с ними согласуется, и возбуждающих ее, если она им упорствует. Но когда она претерпевает какое-то воздействие от своих собственных действий, она претерпевает воздействие от себя самой, а не от тела. И ясно, что когда она сообразует себя с телом, она в себе самой становится меньше потому, что тело всегда меньше, нежели она сама.

13

Следовательно, отворотившись от Господа к своему слуге, душа с неизбежностью убавляется; отворотившись же от своего слуги к Господу своему, душа с неизбежностью прибавляется и тем самым обеспечивает своему слуге наилегчайшую жизнь, беспечную и беззаботную, в которой по причине ее наивысшего спокойствия нет никакого напряжения. Таково и состояние тела, которое называется здоровьем. Ведь тогда оно совсем не нуждается в нашем внимании, и не потому, что душа ничего не делает в теле, а потому, что она ничего не делает с большей легкостью. Ибо во всех наших действиях мы действуем с настолько большим вниманием, насколько они для нас трудней. Но это здоровье будет лишь тогда наикрепчайшим и наивернейшим, когда тело будет восстановлено в его прежней устойчивости в свое время и своим чередом¹. И в это его восстановление прежде, чем оно совершенно осознается, следует спасительно верить. Ибо душа должна управляться высшим и управлять низшим². Но для души вообще и в целом лишь один Бог есть высшее и лишь одно тело – низшее. Следовательно, как она совсем не может быть без Господа, так не может она и возвышаться без своего слуги. И как Гос-

¹ См.: *Retractationes. I. 11, 4, 3.*

² Почти то же, что здесь Августин говорит о душе, позднее сказано им более пространно в трактате «О Троице» об уме: «Но почему же ему предписывается, чтобы он познавал самого себя? Я полагаю для того, чтобы он мыслил самого себя, и жил в соответствии со своей природой, т.е. для того, чтобы он желал быть упорядоченным в соответствии со своей природой, смиряясь пред Тем, Кому он должен подчиняться, и возвышаясь над тем, чему он должен предпочитаться; т.е. смиряясь пред Тем, Кем он должен управляться, и возвышаясь над тем, чем он должен управлять» (*De Trinitate. X. 5, 7*).

подь ее больше, чем она сама, так слуга ее меньше. Поэтому, обращаясь к Господу, она постигает свою вечность и становится большей, и ее посредством большим в своем роде становится также и сам слуга. Когда же она, пренебрегая Господом, обращается к своему слуге и соблазняется плотскими желаниями, она ощущает свои действия, которые причиняет слуге, и становится меньше. Впрочем, не настолько меньше, насколько меньшим является ее слуга даже тогда, когда он наиболее велик по своей природе. Однако слуга по вине своей госпожи становится гораздо меньше, чем он был тогда, когда она, еще не совершив проступка, была больше.

14

Поскольку же тело теперь смертно и непрочное, постольку душа господствует над ним с превеликой трудностью и напряжением. А потому у души возникает заблуждение, состоящее в том, что она более ценит удовольствие тела, ибо материя поддается ей, когда она обращает внимание, нежели само здоровье, которое не требует никакого внимания. Так что неудивительно, что она привлекает на себя несчастья, предпочитая опасность безопасности (*curam securitati*). Но большая опасность (*cura*) состоит в том, что она, обращаясь к Господу, может от Него отворотиться. Она имеет до тех пор, пока не иссякнет натиск плотских забот, возбужденный постоянной привычкой и входящий в обращение посредством беспокойных воспоминаний. И лишь тогда, когда утихнут ее движения, которыми она влеклась во внешнее, внутри рождается покой свободы, который знаменуется Субботой. И тогда она познает, что лишь Бог есть Господь ее, служить Которому – высшая свобода. Но хотя она может начать свои плотские движения по своей воле, она не может их прекратить так же по своей воле. Ибо хотя грех и в ее власти, наказание за грех – вне ее. Ведь хотя сама душа обладает великой властью, она все же не в силах положить конец разнузданности своих собственных движений. Ибо будучи сильнее, она грешит, а после прегрешения, сделавшись по божественному закону немощнее, она уже не может отменить то, что содеяла. «Бедный я человек! Кто избавит меня от сего тела

смерти? Благодарю Бога моего Иисусом Христом, Господом нашим» (Рим. VII. 24–25). Тогда считается, что движение души, сохраняющее свой натиск и еще не обезвреженное, существует в памяти. Когда же сознание направляется на нечто иное, словно в нем нет прежнего движения, то движение и в самом деле ослабевает, если только оно не возобновляется чем-то подобным прежде, чем прервется.

15

Но мне хотелось бы знать, не желаешь ли ты возразить?

У. Мне представляется, что ты говоришь правдоподобно, и я не отважусь возражать.

Н. Итак, поскольку ощущать означает двигать тело в ответ на движение, которое в нем совершено, постольку не считаешь ли ты, что мы не ощущаем, когда режутся кости, ногти и волосы, не потому, что они не являются в нас живыми, ибо иначе они бы не удерживались, не питались, не росли, не проявляли свою силу в порождении себе подобных, а потому, что они проникнуты воздухом менее свободным (а ведь он есть подвижное начало), чтобы душа могла произвести в них столь же быстрое движение, в ответ на которое происходит то, когда говорится, что она ощущает? И хотя признается, что некоторая жизнь такого рода имеется в деревьях и в других растениях, все же никоим образом не следует предпочитать ее не только нашей, которая отличается разумностью, но даже и жизни зверей. Ибо одно дело не ощущать по причине совершенного отсутствия сознания (*stoliditate*), и другое дело – по причине совершенного здоровья. Ибо в одном случае отсутствуют органы, которые бы пришли в движение в ответ на телесное воздействие, а в другом – само воздействие.

У. Я принимаю и соглашаюсь.

ГЛАВА VI. О ПОРЯДКЕ РОДОВ РИТМОВ И ОБ ИХ ИМЕНАХ

16

Н. Давай вернемся к предмету нашего рассмотрения. Скажи, который же из трех родов ритмов, из каковых один – в памяти,

другой – в ощущении, а третий – в звуке, тебе представляется превосходным.

У. Я ставлю звук после тех двух, которые есть в душе и некоторым образом живые. Но я не уверен, как мне определиться, который является предпочтительным из этих двух. Но, быть может, поскольку мы сказали, что те ритмы, которые в действии, должны предпочитаться тем, что в памяти, лишь потому, что первые являются созидающими, а последние – созидаемыми, постольку же на том же основании следует также предпочитать те, что присутствуют в душе, когда мы слышим, этим, что производятся теми в памяти (как мне это раньше и представлялось).

Н. Я не считаю, что твой ответ нелеп. Но поскольку мы уже обсудили, что и те ритмы, которые присутствуют в ощущении, являются действиями души, каким образом ты отличаешь их от тех, которые, как мы замечаем, имеются и в действии, и даже тогда, когда душа, пребывая в тиши и не вспоминая, все же производит нечто ритмичное в определенные промежутки времени? Не тем ли, что одни относятся к душе, движущей себя в своем теле, а другие – в слуховом ощущении – к душе, движущей себя в ответ на телесное воздействие?

У. Я принимаю это различие.

Н. Так, значит, ты полагаешь приемлемым суждением то, что предпочтительными должны считаться те ритмы, которые имеют место быть в движении души в теле, а не те, которые возникают в ответе души на телесные воздействия?

У. Мне представляется, что более свободны те, что имеют место быть в тиши, нежели те, что возникают не только в движении души в теле, но и в ответе души на телесное воздействие.

Н. Как мне кажется, мы различили пять родов ритмов и упорядочили их по некоторого рода степеням заслуг. Поэтому, если угодно, дадим им соответствующие имена, дабы избежать в продолжении беседы употребления большего числа слов, нежели самих вещей.

У. Давай.

Н. Итак, первые назовем судящими (*iudiciales*), вторые – движущими (*progressores*), третьи – отвечающими (*occursores*),

четвертые – воспоминаемыми (*recordabiles*), пятые – звучащими (*sonantes*).

У. Я запомнил эти имена и охотно буду ими пользоваться.

ГЛАВА VII. О ТОМ, ЯВЛЯЮТСЯ ЛИ СУДЯЩИЕ РИТМЫ БЕССМЕРТНЫМИ

17

Н. Теперь подумай и скажи, который из них тебе кажется бессмертным, или же, по-твоему, все они в свое время приходят в упадок и погибают.

У. Я считаю, что только судящие бессмертны, остальные же или исчезают, когда появляются, или стираются из памяти забвением (*vel transire cum fiunt, vel de memoria oblivione deleri*)¹.

Н. Так, значит, ты столь же уверен в бессмертии первых, сколь и в преходящем характере остальных? Или требуется более внимательное исследование того, действительно ли судящие бессмертны?

У. Давай исследовать более внимательно.

Н. Тогда скажи, когда я произношу стих то более протяжно, то короче, но так или иначе соблюдая закон временных долей, в соответствии с которым согласуются стопы в отношении одного к двум, доставляю ли я неудовольствие суждению твоего слуха каким-либо нарушением?

У. Совсем нет.

Н. А разве может тот звук, который производится более краткими и как бы беглыми слогами, занимать больше времени, чем он звучит?

У. Нет, не может.

Н. Но если бы судящие ритмы были связаны тем же временным промежутком, в котором распределены звучащие, разве могли бы первые претендовать на то, чтобы судить последние, кото-

¹ Слова Ученика «*cum fiunt*» допускает и другое толкование: «поскольку возникают». В таком случае, однако, дилемматическая форма суждения себя не оправдывает.

рые основываются на том же самом ямбическом законе, хотя и произносятся немного дольше?

У. Никоим образом.

Н. Но из этого явствует, что судящие числа не связываются временной длительностью.

У. Конечно, явствует.

18

Н. Правильно, что признаешь это. Но если они не удерживаются временной длительностью, то насколько бы протяжно я ни произносил звуки, соблюдая правильные ямбы, они ничуть не меньше были бы приложимы для суждения. Однако если бы я произнес один слог, который бы равнялся по длительности совершению (скажем, ни много, ни мало) трех шагов, а другой – в два раза больший, и если бы я далее отмерял столь же долгие ямбы, соблюдая соотношение одного к двум, то мы все же не могли бы приложить то естественное суждение к этим размерам.

У. Не могу отрицать, что мне так и представляется. Ведь, по моему, здесь все очевидно.

Н. Значит, и эти судящие числа удерживаются в определенных границах временных промежутков, за которые они не могут выйти в своем суждении. То же, что за них выходит, они судить не способны. Но если они таким образом удерживаются, то я не знаю, каким же образом они бессмертны.

У. И я не знаю, что мне сказать. Но хотя теперь я не буду столь самонадеян, чтобы утверждать их бессмертность, все же я не пойму, как тем самым доказывается их смертность. Ведь может быть и так, что, какими бы ни были промежутки, о которых они могут судить, они всегда могут о них судить, поскольку я не могу сказать, что они, как и остальные, или уничтожаются забвением, или существуют лишь так долго, как долго произносится звук, или распространяются настолько, насколько распространяются отвечающие, или же действуют так долго и распространяются настолько, как долго и насколько те, которых мы называли движущими. Ведь все эти ритмы прекращаются, как только заканчивается время их действия. Судящие же, хотя они и разли-

чаются по краткости и длительности, пребывают (правда, не знаю, в душе ли, но наверняка) в самой природе человека для того, чтобы судить об имеющихся, одобряя в них ритмичное и порицая неупорядоченное.

19

Н. По крайней мере, ты согласен с тем, что одни люди начинают страдать от хромающих ритмов быстрее, другие – медленнее, и большинство сможет осудить их как порочных лишь через сравнение с безупречными, услышав звучание созвучных и несозвучных.

У. Согласен.

Н. Так откуда же, по-твоему, возникает это различие, как не из природы или из упражнения, или же из того и другого?

У. Так я и думаю.

Н. Тогда я спрашиваю: может ли кто-либо когда-либо высказывать суждение и одобрение о таких более протяженных промежутках, о каких другой не может?

У. Полагаю, что это возможно.

Н. Ну а тот, кто сейчас не может, сможет ли в будущем, если он сообразителен и соответствующим образом себя упражняет?

У. Конечно, сможет.

Н. Но неужели можно продвинуться настолько, чтобы судить в отношении одного к двум такие протяженные промежутки времени, которые состоят из нескольких часов или дней, или даже месяцев, или лет (а ведь, по крайней мере, необходимо прерываться на сон), и, постигая их своей способностью суждения, оценивать их как ямбы движения?

У. Нет, невозможно.

Н. Отчего же невозможно, как не от того, что всякому живому существу в его собственном роде и в пропорции со вселенной дано ощущение места и времени; так что насколько велико в пропорции с телом вселенной его тело (каковое есть часть его) и насколько велико в пропорции с веком вселенной время его жизни (каковое есть часть его), настолько и его ощущение соответствует его действию, которое пропорционально движению вселен-

ной (и каковое есть часть его)? Так, вмещающая все, велик этот мир, который в Святом Писании часто называется именами неба и земли. И если все его части пропорционально уменьшить, он останется таким же. И даже если их пропорционально увеличить, он, тем не менее, останется таким же. Ибо ничто в пространстве и времени не велико само по себе, но лишь в сравнении с чем-то меньшим. И опять-таки ничто не мало само по себе, как только в сравнении с чем-то большим. Вот почему если человеческая природа для действий в плотской жизни наделена таким ощущением, посредством которого она не может судить о больших промежутках времени, нежели те, которые требуются в такой жизни, то поскольку такая природа человека смертна, постольку, я думаю, смертным является и такое ощущение. Ибо не напрасно привычка называется как бы второй и искусственно созданной природой. И в суждении о такого рода телесных вещах мы видим, что как будто новые ощущения, возникшие посредством одной привычки, посредством другой пропадают.

ГЛАВА VIII. О ТОМ, ЧТО ОСТАЛЬНЫЕ РИТМЫ ПОДВЕРГАЮТСЯ ИССЛЕДОВАНИЮ СУДЯЩИХ

20

Впрочем, какими бы свойствами ни обладали эти судящие ритмы, они отличаются от других тем, что в их отношении мы сомневаемся или затрудняемся в исследовании того, смертны ли они. Что же касается остальных четырех родов, то у нас нет сомнения в том, что они смертны. И даже если судящие не охватывают некоторых из них, поскольку последние выходят за пределы их полномочий, все же они подвергают исследованию сами рода. Ведь и движущие, когда они стремятся произвести некоторое ритмичное действие в теле, размерятся по негласному велению судящих. Ибо то, что негласно требует определенного равенства и что отвращает и сдерживает нас от хождения неравными шагами или от выбивания ударов неравными промежутками, или от пережевывания пищи, или глотания жидкости неравными движениями челюстей, или от почесывания неравными движениями

ногтей, и наконец (чтобы не перечислять многие другие действия), от неравных движений при любом нашем намерении что-либо делать посредством телесных членов, и есть то самое судящее (не знаю что), внушающее мысль о Боге – Творце живого, который справедливо считается создателем всякой соразмерности и согласия.

21

Что же касается тех отвечающих ритмов, которые возникают не по своей воле, конечно же, а из-за телесных воздействий, то насколько память может удерживать их промежутки, настолько они предстают суду судящих, чтобы о них было вынесено суждение. Ибо мы никоим образом не можем судить о ритме, состоящем из временных промежутков, если только в том нам не содействует память. Ибо каким бы кратким ни был слог, поскольку он начинается и заканчивается, его начало звучит в одно время, а конец – в другое. Значит, он распространяется в течение определенного промежутка времени, хотя бы и самого маленького, и он оказывается распространенным от своего начала через середину к своему концу. Таким образом, разум обнаруживает, что как пространственные, так и временные промежутки получают бесконечное деление. А потому начало слога никак не может слышаться одновременно с его концом. Следовательно, даже услышав наикратчайший слог, мы не можем сказать, что мы что-либо услышали, если только нам не содействовала память в том, чтобы в тот самый момент, когда звучало уже не начало, а окончание слога, в нашем сознании оставалось то движение, которое было совершено, когда звучало начало. Отчего бывает и так, что, будучи более занятыми другими представлениями, мы в разговоре не слышим наших собеседников. И не потому, что тогда душа не произвела тех отвечающих ритмов, ведь звук, несомненно, достиг нашего слуха, а душа не может мешкать, когда на ее тело производится воздействие, и не может не двигаться иначе, как если бы его не произошло; но потому, что был тотчас подавлен обращением внимания на иное натиск движения, который, если бы он сохранился, остался бы, разумеется, в памяти так, что мы бы по-

няли и почувствовали, что мы слышали. Но если медлительный ум с трудом следует тому, что обнаруживает разум касательно одного краткого слога, то уж касательно двух слогов никто, конечно же, не станет сомневаться в том, что ни одна душа не может услышать их одновременно. Ведь второй начинает звучать лишь тогда, когда перестает первый. Ибо как же может быть одновременно услышано то, что не может одновременно звучать? Поэтому как содействует нам в восприятии пространственных промежутков расхождение лучей, которые устремляются вовне из маленьких зрачков и настолько принадлежат нашему телу, что вещи, которые мы видим, хотя и расположены вдалеке, все же оживляются нашей душой; так вот, как содействует нам в восприятии пространственных промежутков исхождение лучей, так и память, поскольку она как бы свет временных промежутков, настолько их воспринимает, насколько она способна в своем роде выйти вовне. Когда же нечленораздельный звук воздействует на слух, а к нему в определенный момент его окончания сразу же добавляется другой, вдвое больший или равный, тогда то движение сознания, которое было совершено вниманием к прошедшему и исчезнувшему звуку, так как оно прешло, подавляется вниманием к непрерывно следующему звуку, и поэтому оно не остается в памяти. Так неужели следует считать, что судящие ритмы, которые не могут судить тех, что расположены во временных промежутках (за исключением движущих, у которых они измеряют само движение), если только их не представляет им память-пособница, сами распространяются в определенном промежутке времени? Впрочем, имеет значение и то, в какие промежутки времени нами забывается или помнится то, о чем они судят. Ведь и в самих телесных образах, видимых глазами, мы не можем ни судить о круглом или четырехугольном, или о каком бы то ни было ином телесно определенном, ни вообще что-либо ощущать, пока не повернем их так, чтобы они были у нас пред глазами. Но если уже забывается то, что было увидено с одной стороны, когда смотрят на другую, то намерение судящего становится тщетным,

поскольку и это проделывается с некоторой длительностью во времени, за изменением чего должна неусыпно следить память¹.

22

Что же касается вспоминаемых ритмов, представляемых самой памятью, то еще более очевидно то, что мы судим о них на основе тех судящих. Ибо если уж отвечающие выносятся на суд постольку, поскольку представляются памятью, то тем более об-

¹ Здесь, таким образом, мы получаем разрешение той проблемы, которая была замечена в связи с вопросом о длине или длительности времени (см.: *De musica. V. 12, 25*). Поскольку временная протяженность определяется памятью, а память – способность души, постольку время – протяженность, конечно же, самой души. Для иллюстрации этого положения имеет смысл сопоставить сказанное об этом в трактате «О музыке», с тем, что говорит Августин в своей «Иповеди» (XI. 27, 35–36), приводя в пример не раз упоминавшийся здесь стих амвросианского гимна *Deus creator omnium*: «...стих этот состоит из восьми слогов, кратких и долгих, чередующихся между собой; есть четыре кратких: первый, третий, пятый, седьмой; они однократны по отношению к четырем долгим: второму, четвертому, шестому и восьмому. Каждый долгий длится вдвое дольше каждого краткого: я утверждаю это, произнося их: поскольку это ясно воспринимается слухом, то оно так и есть. Оказывается – если доверять ясности моего слухового восприятия – я вымеряю долгий слог кратким и чувствую, что он равен двум кратким. Но когда один звучит после другого, сначала краткий, потом долгий, как же удержать мне краткий, как приложить его в качестве меры к долгому, чтобы установить: долгий равен двум кратким. Долгий не начнет ведь звучать раньше, чем отзвучит краткий. А долгий – разве я измеряю его, пока он звучит? Ведь я измеряю его только по его окончании. Но, окончившись, он исчезает. Что же такое я измеряю? Где тот краткий, которым я измеряю? Где тот долгий, который я измеряю? Оба прозвучали, улетели, исчезли, их уже нет, а я измеряю и уверенно отвечаю (насколько можно доверить изощренному слуху), что долгий слог вдвое длиннее краткого, разумеется, по длительности во времени. И я могу это сделать только потому, что эти слоги прошли и закончились. Я, следовательно, измеряю не их самих – их уже нет, – а что-то в моей памяти... В тебе, душа моя, измеряю я время» (Августин А. Исповедь... С. 304–305). К изложенному остается добавить лишь то, что размышления Августина о природе времени существенным образом определены положениями плотинской концепции (*Enneadae. III. 7*).

наруживается, что в самой памяти живут эти воспоминаемые, которые (как если бы они были отложены) вызываются воспоминанием после обращения внимания на другие предметы. Ибо что же мы еще делаем, вызывая в памяти нечто, как не ищем то, что было отложено? Но в случае ему подобного движение сознания, не прекратившись, возвращается в представление, и это есть то, что называется воспоминанием. Так, или в одном лишь представлении, или же и в движении членов мы воспроизводим ритмы, которые уже некогда производили. И потому мы знаем, что они не пришли, а возвратились в представление, что мы, прежде препоручив их памяти, добываем их вновь с трудом и нуждаемся в некотором руководящем указании. Эта трудность разрешается, когда они соответствующим образом представляют себя воле сообразно временным определениям и своему порядку, причем настолько легко, что они утверждаются с еще большей силой (как если бы они возникли по своему произволу), нежели те иные, что в тот момент мыслились. Тогда, конечно же, мы чувствуем, что они не новы. Есть, как я думаю, и еще кое-что, посредством чего мы чувствуем, что настоящее движение сознания уже имело место быть. Это – узнавание, происходящее тогда, когда с помощью какого-то внутреннего света мы сравниваем недавние (и потому живее представляемые) движения того действия, в котором пребываем в момент воспоминания, с уже менее четко представляемыми, т.е. собственно воспоминаемыми. Так вот подобное признание и есть узнавание и воспоминание. Следовательно, судящие ритмы судят и о воспоминаемых и никогда лишь о них одних, но вместе с действующими или отвечающими (*sed adiunctis activis, aut occursoribus*), или же и с теми и с другими. Ведь именно последние выводят как бы на свет из потаенных мест те, что, будучи уже утраченными, вновь воспоминаются, словно получают новую жизнь. Значит, если отвечающие судятся настолько, насколько память предоставляет их судящим, то о воспоминаемых, которые находятся в памяти, соответственно можно судить настолько, насколько их осуществляют отвечающие. Различие здесь, таким образом, состоит в том, что для того, чтобы судить об отвечающих ритмах, память должна представить как бы недавние

следы их мимолетного движения, а когда мы, слыша, судим о вспоминаемых, те же самые следы как бы оживают с прехождением отвечающих. Ну а надо ли теперь говорить о звучащих ритмах, ибо если их слышат, о них судят в отвечающих? Если же они звучат там, где их не слышат, кто же станет сомневаться в том, что тогда о них нам судить невозможно? И как в звуках посредством слуха, так и в танцах, а также других видимых движениях мы рассуждаем о том, что относится к временным ритмам, с помощью памяти на основании тех же самых судящих ритмов.

ГЛАВА IX. О ТОМ, ЧТО В ДУШЕ ЕСТЬ РИТМЫ, ПРЕВОСХОДЯЩИЕ СУДЯЩИЕ

23

Раз дела обстоят таким образом, давай попытаемся, если сможем, перешагнуть за пределы этих судящих ритмов и исследовать, нет ли тех, что выше их. Ибо хотя в них мы менее всего замечаем временную длительность, все же они применяются только для того, чтобы судить тех, что пребывают во времени. А таковы не все, а лишь те, что членораздельны в памяти. Но, быть может, у тебя есть то, в чем бы ты хотел возразить?

У. Меня весьма впечатляет сила и мощь этих судящих ритмов. Ибо мне кажется, что к ним сводятся действия всех ощущений. А потому я не знаю, можно ли обнаружить среди ритмов какие-либо, их превосходящие.

Н. Но мы ведь ничего не упустим, если будем исследовать еще внимательнее. Ибо мы либо обнаружим в человеческой душе ритмы, стоящие выше, либо, если выяснится то, что выше судящих нет никаких, мы лишь утвердим их как высшие. Ведь одно дело – не быть вообще, и другое – не быть обнаруженным, будь то нами, или же каким-либо иным человеком. Но я полагаю, что когда поется уже приводившийся нами стих:

Deus creator omnium,

мы слышим его посредством отвечающих ритмов, узнаем посредством вспоминаемых, произносим посредством движущих, наслаждаемся посредством судящих, однако, оцениваем (*aestima-*

re) посредством иных (не знаю, каких). Так вот на основе этих более сокровенных ритмов мы выносим иное суждение об этом наслаждении, которое представляет собой нечто вроде суждения о судящих. Или тебе кажется, что наслаждаться ощущением и оценивать разумом (*delectari sensu, et aestimare ratione*) одно и то же?

У. Я признаю, что это разные вещи. Но, во-первых, меня беспокоит название. Почему бы судящими не называть те, которым присущ разум, а не те, которым присуще наслаждение? Во-вторых, я опасаясь того, не есть ли эта оценка разума (*aestimatio ista rationis*) не что иное, как лишь какое-то более внимательное суждение судящих ритмов о себе самих, так что не одни ритмы в наслаждении, а другие в разуме, но одни и те же судят то о тех, которые производятся в теле и которые, как было показано ранее, представляются памятью, то о себе самих, отчуждаясь и очищаясь от телесного.

24

Н. Не беспокойся по поводу имен. Вся суть в значении. Ведь имена устанавливаются договоренностью, а не природой. То же, что ты считаешь их одними и теми же ритмами и не хочешь воспринимать их как два рода ритмов, объясняется, если я не ошибаюсь, тем, что ты слишком захвачен мыслью о том, что в обоих действует одна и та же душа. Но ты должен обратить внимание на то, что та же самая душа движет тело или движима в теле в движущих ритмах и та же самая душа идет навстречу воздействиям на него в отвечающих, и она же в вспоминаемых как бы колеблется в движениях, пока они каким-то образом не утихнут. Значит, в этих родах, которые должны быть исчислены и различены, мы усматриваем движения и состояния нашей единой природы, т.е. души. Вот почему каким образом одно дело – быть движимым в том, что претерпевает тело, а это происходит в ощущении; другое – самому двигаться в теле, а это происходит в действии; третье – удерживать в душе то, что совершено в этих действиях, а это значит запоминать; таким же образом одно дело – принимать или отклонять эти действия, когда они осуществ-

ляются впервые или же восстанавливаются воспоминанием, что происходит в наслаждении соразмерностью и в отвращении от неблагозвучия подобных движений или состояний; и другое дело – оценивать, правильно или неправильно они услаждают, а это делается посредством разума (*ratiocinando*). Следовательно, мы с необходимостью должны признать, что как те образуют три рода, так эти – еще два. И если нам правильно представлялось, что само ощущение наслаждения никоим образом не могло одобрить соответствующие промежутки и отвергнуть несоответствующие, если только не было исполнено определенными ритмами, то также правильным должно представляться и то, что разум, налагаемый на это наслаждение, никак не может судить о низших ритмах без некоторого рода более животворящих. И если все это верно, то очевидно, что в душе обнаруживаются пять родов ритмов. Если же к ним добавить те телесные, которые мы назвали звучащими, то ты понимаешь, что всего их по порядку определено шесть. Теперь же, если угодно, давай назовем те, что проскользнули у нас на первое место, чувствующими (*sensuales*), а имя судящих, поскольку оно более достойно, пусть носят те, что, как было выяснено, стоят выше. Правда, я считаю, что следует также изменить и имя звучащих, поскольку если их называть телесными, то совершенно очевидно, что они будут означать и те, что в танце и в остальных видимых движениях. Но одобряешь ли ты сказанное?

У. Одобряю, ибо сказанное представляется мне и верным, и очевидным. И я охотно принимаю поправку в названиях.

ГЛАВА X. О ЗНАЧЕНИИ РАЗУМА В РАССМОТРЕНИИ ТОГО, ЧТО ОТНОСИТСЯ К МУЗЫКЕ, В ЧЕМ ДОСТАВЛЯЕТ УДОВОЛЬСТВИЕ НЕ ЧТО ИНОЕ, КАК РАВЕНСТВО

25

Н. Теперь же давай всмотримся в силу и значение разума, насколько мы способны это сделать, заключая из его действий. Сам разум (а я буду говорить преимущественно о том, что касается цели этого труда) сначала рассмотрел то, что есть сама благооб-

разная размеренность, и усмотрел ее в определенном свободном движении, имеющем целью свою собственную красоту. Затем он увидел, что в движениях тел есть то, что различается по краткости и протяженности во времени, насколько оно более или менее продолжительно; и то, что отличается размеренностью (*percussione*) пространственных промежутков по определенным степеням быстроты и медленности. Совершив это разделение, он провел посредством размеренных промежутков, сообразных с человеческим чувством, подразделение на различные ритмы того, что пребывает во временной длительности, исследовал их роды и порядок вплоть до размеров стихов. Наконец, он обратил внимание на то, как действует их управительница – душа – в их отмеривании, произведении, ощущении и сохранении. И он отделил все эти ритмы души (*animales numeros*) от тел. И тогда он осознал, что он сам не смог бы ни замечать, ни различать, ни правильно исчислять их без определенных ритмов своего рода, которые он в своем оценочном суждении поставил выше остальных как низших порядком.

26

Теперь, испытывая наслаждение, определяемое временной последовательностью, и осуществляя свое намерение в отмеривании тех ритмов, он задается вопросом: что же есть то, что мы любим в чувственной ритмичности? Неужели нечто иное, а не какое-то равенство и равным образом размеренные промежутки? Разве стопа пиррихия или спондея, или анапеста, или дактиля, или прокелевматика, или диспондея услаждает нас по какой-то иной причине, нежели потому, что в ее разделении части соотносятся как равные? И что же прекрасного у ямба, хоря, трибрахия, как не то, что их большая часть подразделяется на такие две доли, каждая из которых равна меньшей части? И неужели стопы, состоящие из шести временных долей, звучат приятнее и изящнее по какой-то иной причине, нежели потому, что они разделяются на части в соответствии с любимым из двух следующих законов, а именно: либо на две равные части по три временные доли каждая, либо на меньшую и большую в отношении одного к двум, т.е. так,

что большая есть дважды меньшая и тем самым делится ею равным образом, ибо четыре временные доли отмеряются и делятся двумя дважды? А что насчет тех стоп, что состоят из пяти и семи временных долей? Отчего они скорее подходят прозаической речи, нежели стихам, как не оттого, что их меньшая часть не делит их большую на две равные доли? И однако же, почему сами они в порядке своего рода приемлемы для ритмизации, как не потому, что в стопах из пяти временных долей меньшая часть содержит в себе две таких частички, каких в большей – три, а в стопах из семи временных долей меньшая содержит три таких, каких в большей – четыре? Таким образом, ни в одной стопе нет такой наименьшей части, которой в соответствии с определенным разделением какого-либо размера не равнялись бы, насколько возможно, остальные.

27

И в соединениях стоп на каком же еще основании, как не на основании равенства, согласуются стопы друг с другом, будь то такое соединение, которое свободно и непрерывно длится, как ритм; или же возвращается, достигнув некоторого четкого предела, как метр; или же, кроме того, согласно определенному закону подразделяется на два члена соответствующим образом, как стих? И почему в молоссе и в иониках средний слог, который долог, может быть представлен в виде двух равных моментов, но не разделением, а самой волей произносящего или отбивающего временные доли, так что и вся стопа соразмерна каждой части, состоящей из трех временных долей, когда она добавляется к остальным, разделенным таким же образом, как не потому, что здесь властвует закон равенства, т.е. потому, что он сам, содержа в себе две временные доли, равен своим крайним, которые также содержат по две временные доли? И почему то же самое не может быть проделано с амфибрахией, когда он добавляется к остальным стопам, состоящим из четырех временных долей, как не потому, что в нем не обнаруживается такого равенства, ибо его средний слог содержит две временные доли, а крайние – по одной? И почему в интервалах пауз наше чувство не страдает от ка-

кого-либо недостатка, как не потому, что то, что долженствует быть в соответствии с тем же законом равенства, восполняется, хоть и не звуком, а временным промежутком. И почему же краткий слог воспринимается за долгий, когда за ним следует пауза (и в соответствии не с установлением, но с естественным опытом, направляющим слух), как не потому, что в более долгом промежутке времени тот же самый закон равенства препятствует нам сокращать звук в более краткий? Поэтому природа слуха (*natura audiendi et tacendi*) позволяет растягивать слог за пределы двух временных долей, чтобы и звуком могло быть заполнено то, что может быть заполнено паузой. Если же слог содержит менее двух временных долей, то когда остается промежуток, который должен быть заполнен молчанием, равенству наносится некоторый ущерб, потому что равенства не может быть в меньшем, чем в двух. И, наконец, каким же образом в самом равенстве членов, которым отличается тот круговой род, называемый греками *περίοδοι*, и которым создаются стихи, скрытно происходит возвращение к тому же равенству, как не тем, что те члены, которые соединяются как неравные, обнаруживают в себе значение равных, а именно: в круговом роде меньший член соразмерен большему равными стопами по ударению, а в стихах ритмическое соотношение еще более сокровенно?

28

Итак, исследуя, разум спрашивает плотское наслаждение души, присвоившее себе право на суждение, действительно ли, когда ему доставляет радость равенство ритма временных промежутков, два каких-либо слышимых кратких слога равны, или же может статься так, что один из них произносится настолько более протяженно (но не так, как долгий слог, а немного короче), что превосходит по длительности своего родственника. Неужели возможно отрицать, что так может быть, когда наслаждение души этого не чувствует, а радуется неравными как равными? Но что же безобразнее этой ошибки и неравенства? Поэтому мы увещаемся в том, чтобы отвратиться от наслаждения ими как тем, что лишь подражает равенству. Мы ведь не можем с точностью вос-

принять, исполняют ли они свое время, хотя, быть может, мы и воспринимаем, что они этого не делают. Однако поскольку они подражают, мы все же не можем отрицать, что они прекрасны в своем роде и порядке.

**ГЛАВА XI. О ТОМ, ЧТО НЕ СЛЕДУЕТ ИСПЫТЫВАТЬ
НЕУДОВОЛЬСТВИЕ ОТ НИЗШИХ РИТМОВ, И О ТОМ, ЧТО СЛЕДУЕТ
ИСПЫТЫВАТЬ УДОВОЛЬСТВИЕ ТОЛЬКО ОТ ВЫСШИХ;
О РАЗЛИЧИИ МЕЖДУ ФАНТАЗИЕЙ И ФАНТАЗМАМИ**

29

Однако поэтому давай не будем недоброжелательно относиться к более низкому, нежели мы сами, но давай с помощью Бога и Господа нашего упорядочим нас самих меж тем, что ниже нас, и тем, что выше нас, дабы не испытывать неудовольствия от низшего, а удовлетворяться лишь высшим. Ведь удовольствие есть как бы равновесие души. Значит, удовольствие упорядочивает душу. «Ибо где сокровище ваше, там будет и сердце ваше» (Мф. VI. 21). Значит, где удовольствие, там и сокровище; где же сердце, там и блаженство или несчастье. Но что же есть высшее, как не то, в чем пребывает вышнее, непоколебимое, неизменное, вечное равенство? Где нет никакого времени, ибо нет никакой изменчивости, и откуда возникают, упорядочиваются и размеряются подражающие вечности времена; что выражается в обращении неба, которое заставляет вернуться небесные тела к прежнему положению и в смене дней, месяцев, годов, пятилетий и круговом движении звезд подчиняется законам равенства, единства и упорядоченности. Небесному же подчинено земное, и обращения его времен объединяются ритмической последовательностью в своего рода стихотворение вселенной.

30

И в том нам многое представляется беспорядочным потому, что мы освоились с его порядком лишь в меру наших заслуг, не зная, что прекрасного в нас производит божественное провидение. Ибо если кого-нибудь, примера ради, словно статую поста-

вит в один угол обширнейшего и прекраснейшего здания, то он не сможет почувствовать красоту того произведения, частью которого он будет. Так и воин в боевом строю не способен усмотреть порядок всей армии. Также если в каком-либо стихотворении слоги продолжали бы существовать лишь настолько долго, насколько они звучат, то ритмичность и красота связного произведения никого бы не удовлетворила, ибо невозможно было бы воспринять и оценить целое, поскольку оно слагалось бы и совершалось из этих преходящих отдельных моментов¹. Так и Бог упорядочил грешного человека как безобразного, но не безобразно (*turpem, non turpiter*)². Ибо безобразным он содеялся по своей воле, утратив то целое, которым обладал, подчиняясь наставлениям Бога, и став упорядоченным в той части, в которой не пожелавший последовать закону преследуется законом. Все же, что делается по закону, конечно же, справедливо, а все, что справедливо, конечно же, не безобразно, ибо и в наших злодеяниях дела Бога благи. Ведь и человек, насколько он человек, есть нечто благое. Грех же, насколько он грех, есть злодеяние. Но человек,

¹ Сходное рассуждение обнаруживается и в другом сочинении Августина – «Об истинной религии»: «Таким образом, все по своему замыслу и предназначению упорядочивается в красоте вселенского. Поэтому то, чему мы ужасаемся в части, будучи рассмотренным в целом, весьма угодно. Ибо нельзя судить о здании, рассмотрев лишь один его угол, о человеке – лишь по волосам, о правильно говорящем – лишь по его жестам, о фазах луны – лишь по тому, как она изменилась за три дня. Так что если мы хотим судить правильно, то мы должны рассматривать в целом то, что потому низшее, что совершенно в целом, складываясь из несовершенных частей (вне зависимости от того, воспринимается ли прекрасное в положении, или же в движении)» (*De vera religione. 40, 76*).

² Размышляя над стихами псалма (Пс. СXXXVIII. 7), ту же мысль высказывает Августин в «Исповеди» (V. 2, 2): «Ты видишь их (грешников. – А.Т.) и упорядочиваешь [даже эти] тени. И вот: все прекрасно и с ними, хоть они и безобразны»; ее мы обнаруживаем и в его крупнейшем сочинении «О граде Божиим» (XI. 23, 1): «...ибо как прекрасна картина с черным цветом, положенным на свое место, так прекрасен и весь мир (если бы кто-нибудь мог охватить его взором) даже с грешниками, хотя, рассмотренные сами по себе, они в своем позоре безобразны».

главным образом, рождается от греха, а значит, из злодеяния человека – благое дело Бога.

31

Но вернемся к нашему предмету, ради какового и было все это сказано. Итак, эти ритмы разума (*numeri rationis*) превосходны по своей красоте; и если бы мы были от них совершенно оторваны, тогда, когда мы обращались бы к телу, движущие ритмы не размеряли бы чувствующие (*sensuales*), а ведь они в свою очередь посредством движения тел создают чувственные (*sensibiles*) красоты времен. Навстречу же звучащим производятся отвечающие ритмы. И та же самая душа, уловив все свои стремления, как бы умножает их в себе и делает их воспоминаемыми. Эта ее способность называется памятью, и она премного помогает в суеде повседневной жизни.

32

И какие бы из движений сознания, совершаемые в ответ на воздействия, претерпеваемые телом, ни удерживались памятью, они по-гречески называются *φαντασίαι*, и я не соображу, как бы я предпочел их назвать на латыни. Мнимая жизнь и заключается в том, чтобы иметь их вместо познаваемого и воспринимаемого, а это есть само начало заблуждения. Когда же эти движения встречаются друг с другом и как бы мечутся расходящимися и взаимно отталкивающими порывами стремления, они порождают одни движения из других; теперь уже не те, что возникают как ответ на воздействия, претерпеваемые телом и запечатлеваемые посредством чувств, хотя и подобные им, словно образы образов, которые было принято назвать *φάντασμα*. Ибо одним образом я представляю своего отца, которого часто видел, и другим образом – деда, которого не видел никогда. Первое из них – фантазия, а последнее – фантазм¹. Первое я обнаруживаю в памяти, последнее –

¹ Аналогичное рассуждение Августина мы обнаруживаем также и в его трактате «О Троице»: «...когда я желаю говорить о Карфагене, я ищу в себе, что говорить, и в себе я обнаруживаю *фантазию* Карфагена. Но я воспринял ее посредством тела, т.е. через телесное ощущение, поскольку я

в том движении моего сознания, которое возникло из тех, что наличны в памяти. Впрочем, каким образом они возникают, выяснить и объяснить трудно. Однако я полагаю, что если бы я никогда не видел человеческих тел, я бы никак не мог представлять их, воображая в зримом виде. То же, что я делаю из того, что я видел, я делаю посредством памяти. И все же одно дело – обнаруживать в памяти фантазию, и другое дело – производить из памяти фантазм. Душа способна и на то и на другое. Однако было бы верхом заблуждения принимать даже правильные фантазмы за познанное. Правда, в обоих родах есть то, что мы не так уж неверно называем знанием, т.е. то, что мы почувствовали или же вообразили то-то и то-то. Ведь, в конце концов, я могу, не боясь, сказать, что у меня были отец и дед. Но я был бы совершенно умалишенным, если бы сказал, что то, что удерживает мое сознание в фантазии или же в фантазме, и есть они. Однако некоторые следуют своим фантазмам настолько опрометчиво, что нет другой причины всех ложных мнений, как той, что фантазии или фантазмы принимаются за познанное, каковое познается посредством чувств. Поэтому давай, насколько возможно, упорствовать им и не сообра-

присутствовал в Карфагене телом, и я видел его, и воспринимал, и запомнил так, чтобы я мог обнаружить в себе соответствующее ему слово, когда бы я ни пожелал говорить о нем. Ибо сама *фантазия* его в моей памяти и есть это слово (не то трехсложное звучание, когда называется Карфаген, или же когда я время от времени мыслю само название про себя, но то, что я различаю в душе, когда я произношу вслух это трехсложие, и даже прежде, чем я произношу). Так же и тогда, когда я желаю говорить об Александрии, которую я никогда не видел, у меня тут же возникает ее *фантазм*. Ибо поскольку я слышал от многих и уверился по поводу того, что это – великий город (насколько об этом было возможным мне рассказать), я, насколько мог, создал в душе его образ; и прежде, чем я произношу пять слогов, что составляют название, известное почти всем, во мне уже есть слово, соответствующее ему. И, однако же, если бы я мог произвести этот образ пред глазами людей, которые знают Александрию, то, несомненно, что все сказали бы: "Нет, это – не Александрия". Если же они сказали бы: "Да, это – Александрия"; я бы сильно удивился, ведь, созерцая его в своей душе, т.е. его образ или картину, я все же не знал его, и лишь верил тем, кто видел этот город» (*De Trinitate. VIII. 6, 9*).

зовывать с ними ум таким образом, что, представляя их, мы бы полагали, что они распознаются пониманием (*intelligentia*).

33

Поэтому хотя того рода ритмы, что образуются в обратившейся к временным вещам душе и имеют красоту своего рода, производимую ими как бы мимоходом, божественное провидение относится к ней недоброжелательно, ибо она возникает из служащей нам наказанием смертности, которую мы навлекли на себя в соответствии со справедливейшим законом Божиим. Но Он все же не покинул нас настолько, что мы уже не в состоянии вернуться и призваться обратно рукой его милосердия из наслаждения плотскими ощущениями. Ведь такое наслаждение глубоко укореняет в памяти то, что извлекает из полных соблазна чувств. Эта привычка души, сотворенной с плотью, из-за ее плотского склада и называется в Святом Писании плотью. Именно она противодействует уму, по каковому поводу можно сказать вслед за апостолом: «Умом моим служу закону Божию, а плотию закону греха» (Рим. VII. 25). Но когда ум поднимается к духовному и, укоренившись, пребывает в нем, тогда преодолевается и сила этой привычки, которая, постепенно подавляясь, угасает. Ибо она была сильнее тогда, когда мы ей следовали; и хотя тогда, когда мы ее обуздываем, она не уничтожается полностью, все же она становится слабей. Таким образом, посредством отвращения от всякого распутного устремления, в котором заключен ущерб для природы души, и через восстановление наслаждения в ритмах разума вся наша жизнь обращается к Богу, сообщая телу ритмы здоровья, но не прельщаясь ими (что случается с тленным внешним человеком и при его перемене к лучшему).

ГЛАВА XII. О РИТМАХ ДУХОВНЫХ И ВЕЧНЫХ

34

Впрочем, память включает в себя не только плотские движения души, о ритмах каковых мы уже говорили ранее, но также и духовные, о которых я буду говорить вкратце. Оттого, что они

проще, они требуют меньше слов, но большей ясности ума. Душа никоим образом не пожелала бы того равенства, которое в чувственных ритмах, как мы обнаружили и выяснили, было не определенным и постоянным, а как бы затемненным и преходящим, если бы она не знала о нем откуда-то еще. Однако то «откуда-то еще» означает не «в пространственных и временных промежутках», ибо одни увеличиваются, а другие исчезают. Но тогда прошу, пожалуйста, ответь, если это возможно: откуда же? Ты ведь не считаешь, что оно пребывает в образах тел, которые ты никогда не осмелишься назвать равными, если исходить из очевидного опыта; или во временных интервалах, в которых мы одинаково не знаем, является ли что-либо, ускользающее от ощущения, несколько более или менее протяженным, нежели следует. Так вот я тебя и спрашиваю: где же, по-твоему, то равенство, усматривая которое, мы желаем, чтобы были равными тела или телесные движения, в каковые в свою очередь мы при более внимательном рассмотрении не осмеливаемся верить как в равные?

У. Я думаю, что оно в том, что превосходит телесное: в душе или же в чем-то (не знаю в чем), что выше души.

35

Н. Ну а считаешь ли ты, что то ритмическое или же метрическое искусство, которым пользуются те, что создают стихи, обладает какими-то ритмами (*numeros*), в соответствии с которыми сочиняются стихи?

У. Никак иначе я и думать не могу.

Н. Ну а какими бы эти ритмы ни были, представляется ли тебе, что эти ритмы проходят вместе со стихами или все же они пребывают?

У. Что они пребывают, конечно же.

Н. Следовательно, необходимо согласиться с тем, что некоторые преходящие производятся из некоторых пребывающих ритмов.

У. Разум требует согласиться.

Н. А не считаешь ли ты, что это искусство (*artem*) есть не что иное, как определенное состояние души художника (*artificis*)?

У. Так и считаю.

Н. А не думаешь ли ты, что такое состояние характеризует также и того, кто несведущ в этом искусстве?

У. никоим образом.

Н. Ну а того, кто его забыл?

У. Ни даже того, кто был когда-то сведущ, но теперь несведущ.

Н. А если кто-то, вопрошая, напомнит ему о нем, тогда, по-твоему, те ритмы вернутся к нему благодаря тому, кто вопрошал, или же из-за того, что он сам будет двигаться внутрь своего ума к тому, откуда возвратится то, что он упустил?

У. Я думаю, что из-за него самого.

Н. А не считаешь ли ты, что при вопрошании ему напоминает также и о том, какой слог краток и какой долог, если он забыл полностью? Ведь по древнему соглашению и обычаю людей одним слогам придается меньшая длительность, другим – большая. Ибо действительно, если бы длительность была закреплена и установлена природой или же наукой, то ученые мужи нашего времени не растягивали бы некоторые из тех слогов, что были краткими у древних, и не сокращали бы те, что были более протяженными.

У. Считаю, что может так и есть, потому что сколь многим ни было бы то, что забыто, его можно вспомнить посредством напоминающего вопрошания.

Н. Было бы, однако, странным, если бы ты полагал, что можешь вспомнить то, что ел год назад, даже при условии, что кто-то будет спрашивать тебя об этом.

У. Признаюсь, что не могу, и теперь я не считаю, что посредством вопрошания я смог бы вспомнить о слогах, длительность которых мною полностью забыта.

Н. Почему же так, как не потому, что в имени *Italia* первый слог сообразно желанию одних людей краток, а согласно желанию других долог¹? Однако никто из ныне мертвых не мог, никто

¹ По всей видимости, Августин намекает на строку из «Энеиды» Вергилия (I. 2) *Italiam, fato profugus, Laviniaque venit*, в которой краткий по

из ныне живущих не может, никто из потомков не сможет сделать так, чтобы один и два не были три, и чтобы два не было дважды один.

У. Разумеется, никто.

Н. Ну а что если мы тем же образом, каким со всей ясностью спрашивали об одном и двух, спросим обо всем остальном, что относится к тем ритмам, того, кто несведущ, но не из-за того, что забыл, а из-за того, что никогда не учил? Неужели ты не считаешь, что он может познать подобным образом это искусство, за исключением слогов?

У. Кто же в этом будет сомневаться?

Н. А в этом случае считаешь ли ты, что он сам будет двигаться так, чтобы эти ритмы запечатлелись в его уме и сформировали то состояние, которое называется искусством (*ars*), или же что ему их сообщит вопрошающий?

У. Я думаю, что и это он сделает сам посредством того, что он будет отвечать, понимая, что то, о чем спрашивается, истинно.

36

Н. Теперь же скажи мне, не представляется ли тебе, что ритмы, рассматриваемые нами сейчас, являются изменчивыми.

У. никоим образом.

Н. Значит, ты не отрицаешь, что они вечны.

У. Я признаю это.

Н. А не боишься ли ты, что в них может скрываться какое-то неравенство?

У. По-моему, нет ничего надежнее их равенства.

природе первый гласный слова *Italiam* становится условно долгим метрически, несмотря на его открытость. Эту произвольность поэта отмечает также и Сервий Гонорат (IV в.), например, в своем «Комментарии на "Энеиду" Вергилия»: «..конечно же, в "Italiam" *i* растягивается против природы, ибо по природе оно кратко» (*sane 'Italiam' i contra naturam producta est, cum sit natura brevis*) (*In Vergilii Aeneidos commentarius. 1, 2*). Вообще этот пример является у грамматиков хрестоматийным в иллюстрации варваризма в произношении, каковой возникает из-за «добавления временной доли» (*per adiectionem temporis*).

Н. Но тогда откуда же мы должны считать дарованным душе то, что вечно и неизменно, как не от вечного и неизменного Бога?

У. Я не знаю, откуда еще.

Н. Но разве тогда не очевидно, что тот, кто посредством вопросов со стороны другого движется внутрь самого себя к Богу, дабы постичь неизменную истину, не может быть призван к созерцанию этой истины каким-либо внешним напоминанием, если только его память не удерживает самого этого движения?

У. Очевидно.

ГЛАВА XIII. О ТОМ, ПОЧЕМУ ПРОИСХОДИТ ТАК, ЧТО ДУША ОТВРАЩАЕТСЯ ОТ НЕИЗМЕННОЙ ИСТИНЫ

37

Н. Но тогда я спрашиваю, почему же он отпадает от созерцания такого рода вещей так, что становится необходимым, чтобы кто-то другой призывал к его памяти. Или, быть может, следует полагать, что душа, будучи даже преданной этому созерцанию, нуждается в таком возвращении?

У. Думаю, что так.

Н. Давай же, пожалуй, посмотрим, что же есть то, чем ее внимание может отвлечься так, что она отвращается от созерцания неизменного и высшего равенства. В том я замечаю лишь три рода, ибо когда душа отвращается, она обращает внимание или на нечто равное и подобное ему, или на нечто высшее, или же на нечто низшее.

У. Следует рассмотреть лишь два из них, ибо я не знаю, что выше вечного равенства.

Н. Но сделай милость, скажи, не знаешь ли ты того, что может быть равным ему и, однако же, иным.

У. Нет, я не знаю.

Н. Значит, остается рассмотреть то, что есть низшее. Но не кажется ли тебе, что прежде всего это – сама душа, которая, сознавая, что есть это неизменное равенство, признает и то, что сама она изменчива потому, что созерцает то его, то нечто иное, и, та-

ким образом, следуя то одному, то другому, производит такое непостоянство, какового совершенно нет в вечном и неизменном?

У. Согласен.

Н. Но тогда не кажется ли тебе, что то состояние или движение души, посредством которого она постигает, что существует вечное и подчиненное ему временное, наличное даже в ней самой, и знает, что следует желать высшего, а не низшего, есть благоразумие (*prudentia*)?

У. Именно так и кажется.

38

Н. Ну а неужели ты считаешь менее важным для рассмотрения то, что хотя душа и не прикрепляется к вечному, она все же знает, что она должна к нему прикрепляться?

У. Напротив, я весьма хочу это рассмотреть и жажду знать, почему так происходит.

Н. Ты без труда разберешься в этом, если проследишь за тем, на что мы, главным образом, обращаем внимание и по поводу чего мы более всего заботимся. Ведь это, по-моему, как раз то, что мы более всего любим. Или же ты считаешь иначе?

У. Никоим образом.

Н. Но скажи, прошу тебя, можем ли мы любить что-либо кроме прекрасного? Ибо хотя некоторые, похоже, любят безобразное (греки их обычно называют *σαπροφίλοι*¹), значение, однако, имеет здесь то, насколько оно менее прекрасно, нежели то, что доставляет удовольствие большинству. Ведь очевидно, что никто не любит то, что своим безобразием возбуждает чувство неудовольствия.

У. Все так, как ты говоришь.

Н. И это прекрасное доставляет удовольствие ритмом, в котором, как мы показали, имеется приближение к равенству. Ибо он присутствует не только в той красоте, которая относится к слуху или имеется в телесном движении, но также и в самих видимых образах, в чем согласно обыкновению и признается нали-

¹ С греческого: *σαπρός* – гнилой, дурной; *φιλία* – любовь.

чие красоты. Или тебе кажется, что имеется нечто иное, нежели ритмичное равенство, когда соответствуют как равные равным друг другу двойные члены, каковые, взятые по раздельности, имеют такое срединное место, по обеим сторонам которого соблюдаются равные промежутки?

У. Нет, мне не кажется, что здесь имеется нечто иное.

Н. Ну а в самом видимом свете, который есть начало всех цветов (ведь в образах тел нам доставляет удовольствие и цвет)? Так чего же иного мы ищем в свете и цветах, как не того, что согласуется с нашими глазами? Ибо мы также отвращаемся от слишком яркого сияния и не желаем разбирать слишком темное, как в звуках не приемлем слишком звучащие и не любим едва звучащие. И то, о чем мы говорим, существует не во временных интервалах, но в самом звуке, являющимся как бы светом таких ритмов, для которого противоположность – тишина так же, как для цветов – темнота. Когда же мы в том стремимся к соразмерному нашей природе и отталкиваем несоразмерное ей, которое все же мы ощущаем как соразмерное для других живых существ, разве и тогда не наслаждаемся мы законом некоторого равенства, осознавая, что равное соответствует равному более сокровенным образом? Это можно заметить и на примере запахов и вкусовых ощущений, и осязаний. Вносить большую ясность в сказанное заняло бы много времени, несравненно легче проверить все это на опыте. Ибо в том чувственном нет ничего, что доставляло бы нам удовольствие не равенством или подобием. Там же, где есть равенство и подобие, есть и ритмичность. Ведь нет ничего столь же равного и подобного, сколь соотношение одного и одного. Не так ли?

У. Совершенно согласен.

39

Н. Ну а разве прежнее рассмотрение не убедило нас в том, что душа воздействует на все это в телах, но сама не претерпевает никаких воздействий от тел?

У. Конечно же, убедило.

Н. Значит, любовь к действию в ответ на претерпеваемые телом проникающие воздействия отвращает душу от созерцания вечного, отвлекая ее внимание стремлением к чувственному удовольствию. И она делает это посредством отвечающих ритмов. Отвращает и любовь к воздействию на тела, привнося в душу беспокойство, что делается посредством движущих ритмов. Отвращают также фантазии и фантазмы, что делается посредством вспоминаемых ритмов. Отвращает, наконец, и любовь к суетному знанию такого рода вещей, что делается посредством чувственных ритмов, в которых заключены как бы правила искусства, состоящие в том, чтобы удовлетворяться подражанием. От них-то и рождается любопытство, которое, будучи по самому своему имени пыткой, враждебно душевному спокойствию (*ex his curiositas nascitur ipso curae nomine inimica securitati*), а по своей суетности чуждо истины.

40

Однако основная любовь к действию, отвращающая душу от истинного, проистекает из гордости, т.е. греха, состоящего в том, что душа предпочла подражать, а не служить Богу. А потому справедливо сказано в Святом Писании: «Начало гордости – удаление человека от Господа»; «Начало греха – гордость» (Сир. X. 14, 15). И не возможно было лучше показать, что такое гордость, как посредством того, что сказано: «Что гордится земля и пепел? И при жизни извергаются внутренности его» (Сир. X. 9–10). Ведь поскольку душа сама по себе есть ничто, ибо иначе она не была бы изменчивой и не страдала бы от недостатка бытия; так вот поскольку сама по себе она ничто, а все ее бытие есть от Бога, постольку она, существуя сообразно своему порядку, оживляется присутствием в уме и совести Самого Бога. И это благо она имеет как внутреннее себя¹. Вот почему раздуться от гордости означает для нее расширяться вовне и как бы опустошаться, т.е. становиться все меньше и меньше. Расширение же вовне есть не что

¹ Это, возможно, аллюзия на евангельские тексты. См.: Лк. XVII. 21; II Кор. VI. 16.

иное, как извержение внутреннего, т.е. удаление себя от Бога не в пространстве, но в состоянии ума.

41

Это стремление души состоит в том, чтобы подчинить себе другие души, причем не животных, подчинять каковые дозволено божественной волей, но разумные, т.е. своих ближних, сообщников и соучастников в одном и том же законе. Гордая душа стремится воздействовать на них, и насколько всякая душа лучше всякого тела, настолько предпочтительнее представляется ей воздействие на души, нежели на тела. Однако воздействовать на разумные души может лишь один Бог, причем не посредством тела, но Самого Себя. Впрочем, в состоянии греха получается так, что душам позволено оказывать некоторое воздействие на души, приводя их в движение посредством подачи знаков, имеющих чувственную природу: посредством таких естественных знаков, как выражение лица или кивок, либо посредством таких условных знаков, как слова. Ибо приказывая, убеждая или же оказывая какое-то иное влияние, кроме приказания и убеждения, души воздействуют на другие души или же действуют совместно с другими душами посредством знаков. Из этого по праву следует то, что те души, которые в своей гордыне пожелали стать выше остальных, не могут повелевать своими частями и телами в целом без труда и мучения, отчасти потому, что они в себе неразумны (*stultae*), отчасти же потому, что отягощены смертными членами. Итак, из-за тех ритмов и движений, посредством которых души воздействуют на души, они, стремясь к почестям и похвалам, отвращаются от созерцания чистой и подлинной истины. Ибо лишь один Бог удостоивает чести душу, когда сокровенно делает ее блаженной пред Собой, если она живет праведно и благочестиво.

42

Движения, которые производит душа по отношению к прикрепляющимся к ней и подчиненным ей душам, подобны тем движущим, ибо она производит их так, как если бы она производила их по отношению к своему телу. Те же движения, которые

она производит, желая присоединить или подчинить себе иные души, относятся к числу отвечающих. Ибо в них она действует словно в ощущениях, силясь, чтобы с ней было единым то, что как бы привходит извне, и чтобы было отброшено то, что она не может сделать таковым. Память же вбирает в себя оба рода этих движений и делает их воспоминаемыми, беспорядочно бурля этими движениями в фантазиях и фантазмах сходным с ними образом. Имеются здесь и те как бы испытующие ритмы (*illi tanquam examinatores numeri*), которые испытывают (*sentiant*), что в этих действиях движется подобающе или же неподобающе, отчего не напрасно они также называются чувствующими (*sensuales*), ибо именно чувственно воспринимаемые (*sensibila*) знаки есть то, посредством чего души воздействуют на души. Так что же удивительного в том, что душа, запутавшись в столь многочисленных устремлениях, отвращается от созерцания истины? Видит же она ее тогда, когда ей дается перевести дух от них. Однако поскольку она еще не преодолела их, ей не дозволяется пребывать в ней. Поэтому-то и получается так, что душа не обладает одновременно и знанием того, в чем она должна пребывать, и способностью пребывания в том. Но, быть может, ты хочешь возразить мне?

У. Не осмелюсь тебе возражать здесь ни в чем.

ГЛАВА XIV. О ТОМ, ЧТО НА ОСНОВАНИИ СТОЛЬ ЦЕНИМЫХ В ВЕЩАХ РИТМА И ПОРЯДКА, ДУША ПРОБУЖДАЕТСЯ К ТОМУ, ЧТОБЫ ЛЮБИТЬ БОГА

43

Н. Так что же остается рассмотреть? Не то ли (поскольку мы, как смогли, уже рассмотрели осквернение и отягощение души), какое действие по велению свыше ей приказывается совершить, чтобы она, очистившись и освободившись, вернулась к покою и вошла в радость Господина своего?¹

У. Именно то.

¹ Аллюзия на евангельский текст притчи о талантах. См.: *Мф. XXV. 21.*

Н. Но неужели, по-твоему, я должен еще что-то говорить после того, как Святое Писание столь много раз и со столь великими авторитетом и святостью сообщило нам, что нам ничего не нужно делать, как только возлюбить Господа Бога нашего всем сердцем и всею душою, и всем разумением и возлюбить ближнего нашего как самих себя? (Втор. VI. 5; Мф. XX. 37–39; Мк. XII. 30–31; Лк. X. 27). Ибо если все те движения и ритмы в человеческой деятельности мы будем соотносить с той целью, мы, несомненно, очистимся. Или ты считаешь иначе?

У. Конечно же, не считаю. Однако насколько кратко это изложено, настолько же трудно и тяжело это исполнять.

44

Н. Ну а что же легко? Любить цвета, голоса, пирожные, розы и нежные тела? Неужели душе легко любить то, в чем она, не желая ничего кроме равенства и подобия, замечает лишь едва приметную тень их следов? И неужели душе трудно любить Бога (насколько она, пока еще порочная и нечистая, может), мысля Которого, она не обнаруживает ничего неравного, ничего неподобного, ничего разделенного в пространстве, ничего изменчивого во времени? Или душе доставляет удовольствие возводить громады зданий и раздуваться такого рода свершениями, в которых (если только доставляют удовольствие ритмы, ибо не знаю, как иначе) все, что называется в них равным и подобным, смешно с точки зрения разума науки? А раз это так, почему же она соскальзывает с подлинных высот равенства к этим низким вещам и возводит из своих руин земные махины? Разве не было обещано Тем, Кто не может обманывать: «Ибо иго Мое легко»¹. Любовь к этому миру более многострадальна. Ибо то, что душа в нем ищет, а именно постоянство и вечность, она не находит, поскольку низшая красота (*pulchritudo*) совершается прехождением вещей, а то, что в ней имеет видимость постоянства (*imitatur constantiam*), привходит через душу от вышнего Бога. Ведь красота (*species*) души, изменяющаяся лишь во времени, предшест-

¹ См.: Мф. XI. 30. Августин, правда, не совсем точно воспроизводит евангельский текст.

вует той, что изменяется и во времени, и в пространстве¹. И как было предписано душам Господом, что любить, так чрез апостола Иоанна – то, что не любить: «Не любите мира», «ибо все, что в мире: похоть плоти, похоть очей и гордость житейская» (I Ин. II. 15, 16).

45

Но каким же тебе представляется человек, который все те ритмы, что исходят от тела и в ответ на воздействия, претерпеваемые телом, и те из них, что удерживаются памятью, относит не к плотскому наслаждению, но только к телесному здоровью; который все те ритмы, что действуют в результате сопряжения душ или осуществляются для их сопряжения, и те из них, что прикрепляются к памяти, обращает не к своему горделивому превосходству, но к благу самих душ; который использует те ритмы, что в любом роде словно управители и испытатели главенствуют над остальными, преходящими в ощущении, не для праздного и опасного любопытства, но для необходимого одобрения или неодобрения; который, наконец, производя все эти ритмы, все же не уловляется в их сети, поскольку он желает лишь того, чтобы здоровье его тела не нарушалось, и подчиняет все свои действия пользе ближнего, какового в силу общего естественного закона заповедано любить как самого себя?

У. Ты говоришь о великом и весьма человеколюбивом муже.

46

Н. Следовательно, не ритмы, что стоят ниже разума и прекрасны в своем роде, но любовь к низшей красоте оскверняет душу, которая, возлюбив в ней не только равенство, о каковом уже довольно сказано в целях осуществления предпринятого труда, но также и ее порядок, утрачивает свой собственный порядок. Она, впрочем, не выходит за пределы порядка вещей, поскольку весьма упорядочена там и таким образом, где и каким образом она такова. Однако одно дело удерживать порядок, и другое – удерживаться порядком. Удерживает порядок та, которая вся це-

¹ См.: *Retractationes. I. 11, 4, 4.*

ликом любит Того, Кто выше ее самой, т.е. Бога, а другие души – как саму себя. Благодаря этой любви она упорядочивает низшее, не оскверняясь им. Ведь то, что ее оскверняет, не есть зло, ибо тело также есть творение Божие, и оно также украшается в своем роде, хотя бы и низшем. Но в сравнении с достоинством души оно презирается. Подобным образом утрачивается достоинство золота от смешения с серебром, хотя бы и чистейшим. Поэтому какие бы ритмы не возникали из нашей служащей наказанием смертности, мы не станем их изымать из произведения Божественного провидения, ибо в своем роде они прекрасны. Однако не станем мы их и любить так, что наше счастье состояло бы в наслаждении ими. Поскольку же они временны, постольку мы будем воздерживаться от них, используя их благих образом, словно доску в потоках воды, т.е. не отбрасывая их так, как если бы они были чем-то обременительным, но и не держась за них так, как если бы они были чем-то надежным. Та же любовь к ближнему, которая нам предписана, станет нам вернейшей ступенью к тому, чтобы мы прикрепились к Богу и чтобы не столько удерживались Его упорядочиванием, сколько сами удерживали свой порядок незыблемым и надежным.

47

Или же душа не любит порядка, несмотря на свидетельство даже тех чувственных ритмов? Но отчего же тогда первая стопа – пиррихий, вторая – ямб, третья – хорей и так далее? Ты бы, правда, мог сказать, что в этом имеется следование скорее разуму, а не чувству. А потому разве не следует признать за чувственными ритмами то, что когда, например, восемь долгих слогов занимают промежуток в столько временных долей, сколько имеют шестнадцать кратких, тогда все же ожидается, что в том же промежутке краткие будут смешиваться с долгими? Когда же о чувстве судит разум и потому стопы прокелевматика объявляются равными стопам спондея, он обнаруживает в том не что иное, как способность упорядочивания, ибо долгие слоги являются долгими лишь в сравнении с краткими, а краткие являются краткими лишь в сравнении с долгими. А потому как бы протяжно ни произносил-

ся ямбический стих, он не утрачивает своего имени, если в нем соблюдается правило соотношения одного и двух. Однако тот стих, что состоит из стоп пиррихия, длительность произношения которых постепенно увеличивается, неожиданно становится спондеическим, если соотносываться не с грамматикой, а с музыкой. Но если стих дактилический или анапестический, то поскольку долгие воспринимаются в сравнении с перемешанными с ними краткими, постольку как бы длительно он ни произносился, он сохраняет свое имя. И почему же добавления полустоп в начале не должны производиться по тому же закону, что и в конце, или не должны применяться вовсе, хотя бы они были приведены к тому же ударению? И почему иногда в конец ставятся два кратких вместо одного долгого? Разве они не размеряются самим слухом? То, что здесь обнаруживается, не есть отношение равенства (*aequalitatis numerus*), каковое не убывает от того, будет ли в конце один долгий или же два кратких, но только связь порядка (*ordinis vinculum*). Впрочем, и беглое перечисление остального из того, что относится к временным ритмам, заняло бы немало времени. Но ведь чувство отвергает и видимые образы, которые или изогнуты более, нежели должно, или перевернуты, и тому подобные, в которых порицается не неравенство, поскольку равенство частей имеется, а извращенность. Наконец, разве во всех ощущениях и действиях наших, когда мы постепенно соотносим с нашей склонностью многое непривычное и потому неприятное и воспринимаем его поначалу терпеливо, а затем охотно, мы не сочетаем наше удовольствие с порядком и не испытываем отвращения, если только первое не связано тесным образом со средним, а среднее с последним?

48

Вот почему, имея Бога внутри себя, где все, что мы любим, определено и неизменно, давай не будем радоваться ни плотскому наслаждению, ни почестям и похвалам людей, ни исследованию того, что воздействует на тело извне. При таком условии, и тогда, как сейчас, когда временное наличествует, мы все же не будем в него вовлекаться, и тогда, когда не будет наличным то,

что снаружи тела, мы не будем страдать. Да и само тело тогда отнимется у нас совсем или почти без страдания и возвратится к нам преображенное смертью своей природы. Ведь внимание души к телесной части привносит беспокойство и суету, а ее страсти к какому-то частному делу приводит к пренебрежению всеобщим законом, хотя оно все же не может не быть подчиненным всеобщему делу, свершаемому Богом. Ибо тот, кто не любит законы, вынужден подчиняться им.

**ГЛАВА XV. О ТОМ, ЧТО ДУША ПОСЛЕ ВОСКРЕСЕНИЯ
ПРИВЕДЕТ В ПОКОЙ ТЕЛЕСНЫЕ РИТМЫ;
О ТОМ, ЧТО ТОГДА СОВЕРШЕНСТВО ДУШИ
БУДЕТ СОСТОЯТЬ ИЗ ЧЕТЫРЕХ ДОБРОДЕТЕЛЕЙ**

49

Но если мы, внимательно размышляя большей частью над бестелесным и всегда пребывающим тем же образом, в то же самое время производим временные ритмы (*numeros temporales*) в каком-либо легком и обычнейшем движении тела, прогуливаясь или распевая псалмы, то они проходят незамеченными нами, хотя их не было бы вовсе, если бы мы не действовали. И если даже тогда, когда мы, занятые нашими пустыми фантазмами, производим ритмы, не ощущая их, они подобным образом остаются нами незамеченными, то насколько же более непоколебимо и невозмутимо, когда «тленному сему надлежит облечься в нетление, и смертному сему – облечься в бессмертие» (I Кор. XV. 53), т.е., выражаясь яснее, когда Бог оживит наши смертные тела Духом, живущим в нас (Рим. VIII. 11), как говорит апостол; так вот насколько же более тогда непоколебимо и невозмутимо мы, обратив все свое внимание к единому Богу и очевидной истине, т.е. будучи, так сказать, «лицом к лицу» (I Кор. XIII. 12), будем ощущать производимые нами ритмы без какого-либо беспокойства и насколько же более тогда мы будем ими наслаждаться (если, конечно же, не считать, что хотя душа и может наслаждаться тем, что благо чрез нее, она все же не может наслаждаться тем, благодаря чему блага она сама)?

Но разве не кажется тебе, что то деяние (*actio*), которым душа с помощью Бога и Господа своего освобождает саму себя от пристрастия к низшей красоте, подавляя и уничтожая противоборствующую ей привычку, та ее грядущая победа внутри себя самой над бесплотными силами, несмотря на зависть и козни каковых она устремляется к Богу, ее неколебимой твердыне, есть добродетель, которая называется воздержанием (*temperantia*)?¹

У. Признаю и принимаю.

Н. Ну а когда она продвигается по этому пути, уже предвкусывая, но еще едва воспринимая вечные радости, может ли утрата временного или смерть отпугнуть ее, уже могущую, от того, чтобы сказать своим находящимся ниже сородичам: «Имею желание разрешиться и быть со Христом», «а оставаться во плоти нужнее для вас» (Фил. I. 23–24)?

У. Конечно, не может.

Н. Ну а может ли то ее состояние, в котором она не страшится ни противодействий, ни смерти, быть названо иначе, нежели крепостью (*fortitudo*)?²

У. И это принимаю.

Н. Ну а какой же добродетелью тебе представляется сама ее упорядоченность, в силу которой она не служит никому, кроме Бога, и не желает равняться никому, кроме чистейших душ, а господствовать ни над чем, как только над природой животной и телесной?

У. Кто же не понимает, что это справедливость (*iustitiam*)?

Н. Все верно.

¹ Слово *temperantia* может быть переведено на русский язык и как *умеренность*.

² Слово *fortitudo* может быть также переведено на русский язык и как *твердость*, и как *храбрость*.

ГЛАВА XVI. О ТОМ, КАКИМ ОБРАЗОМ У БЛАЖЕННЫХ ЕСТЬ ЭТИ ЧЕТЫРЕ ДОБРОДЕТЕЛИ

51

Но поскольку ранее мы уже меж собой постановили, что благоразумие является добродетелью, благодаря каковой душа сознает, чего она должна крепко держаться и что она поднимает себя к тому посредством воздержанности, т.е. посредством обращения любви (*amoris*) к Богу, каковая тогда называется истинной любовью (*charitas*), и отвращением от мира сего, которое также сопровождается крепостью и справедливостью; постольку теперь я спрашиваю, считаешь ли ты, что когда душа достигнет плода своей любви (*dilectionis*) и устремления через совершенное освящение, а также через то совершенное оживление своего тела (притом, что из ее памяти будет стерто все множество фантазмов), и когда она начнет жить в Самом Боге одним лишь Богом; и когда исполнится то, что нам обещано в сказанном: «Возлюбленные! Мы теперь дети Божии; но еще не открылось, что будем. Знаем только, что когда откроется, будем подобны Ему, потому что увидим Его, как Он есть» (I Ин. III. 2); так вот я спрашиваю, считаешь ли ты, что и тогда будут существовать те добродетели, о которых мы здесь упоминали?

У. Не знаю, каким образом может существовать там, где уже исчезли одолевавшие душу противодействия, благоразумие, состоящее в том, чтобы выбирать, которому из противодействий следовать; или воздержанность, состоящая в том, чтобы отвращать любовь от противодействий; или крепость, состоящая в том, чтобы выдерживать противодействия; или же справедливость, состоящая в том, чтобы стремиться быть равным блаженным душам и господствовать над низшей природой в противодействиях, т.е. тогда, когда еще не достигнуто то, к чему душа стремится.

52

Н. Что ж, твой ответ отнюдь не лишен смысла, и я признаю, что иным ученым так и представлялось. Однако я, обращаясь за советом к Святым Книгам, превзойти Которые не может никакой

авторитет, нахожу следующее: «Вкусите и увидите, ибо Господь сладок»¹ (Пс. XXXIII. 9). Ведь об этом же говорит и Петр: «Ибо вы вкусили, что Господь сладок»² (I Пт. II. 3). По-моему, это и есть то, что осуществляется в этих добродетелях, очищающих душу посредством ее обращения. Ибо любовь к временному преодолевается лишь своего рода сладостью вечного³. Впрочем, Псалмопевец не говорит, что там, где будет достигнуто то, что: «Сыны человеческие в тени крыл Твоих покойны: насыщаются от тука дома Твоего, и из потока сладостей Твоих Ты напоешь их, ибо у Тебя источник жизни» (Пс. XXXV. 8–10); Господь будет сладким на вкус. Однако послушай, какой прилив вечного источника нам предсказывается! А за ним последует упоенность, каким словом, как мне кажется, изумительно символизируется забвение мирских сует и фантазмов. Далее же он говорит: «В свете Твоем мы увидим»⁴ (*videbimus*) свет. Продли милость Твою к знающим Тебя» (Пс. XXXV. 10–11). «В свете» означает «во Христе», Который есть Премудрость Божия и часто называется светом. Значит, невозможно отрицать, что там, где говорится «видим» (*vidimus*) и «знающим Тебя», будет существовать и благоразумие. Ведь невозможно видеть и знать истинное благо души, если нет никакого благоразумия.

У. Теперь я понимаю.

¹ Нам пришлось, изменить вторую часть этого стиха в тексте русского синодального перевода (*как благ Господь*), дабы соответствовать смыслу августиновского рассуждения, хотя текст кодекса (*quoniam suavis est Dominus*), которым пользовался Августин, не соответствует Септуагинте (*ὅτι ἡσθεῖς ὁ κύριος*).

² Как и в предыдущем примечании мы изменили вторую часть этого стиха в тексте русского синодального перевода (*что Господь благ*) с целью адекватной передачи мысли Августина (*quoniam suavis Dominus*).

³ Эта же тема развивается Августином и в его «Исповеди» (IX. 1, 1): «Как сладостно стало мне вдруг лишиться сладостных пустяков: раньше я боялся упустить их, теперь радовался отпустить. Ты прогнал их от меня. Ты, истинная и наивысшая Сладость, прогнал и вошел на их место. Ты, Который сладостнее всякого наслаждения» (Августин А. Исповедь... С. 212).

⁴ В русском синодальном переводе – *видим*.

Н. Ну а могут ли быть правые сердцем без справедливости?

У. Если я не ошибаюсь, справедливость часто обозначается посредством такого выражения.

Н. Ну а что же еще далее внушает он же, когда говорит: «И правду Твою к правым сердцем» (Пс. XXXV. 11)?

У. Это ясно.

Н. Теперь же давай вспомним, что мы уже довольно говорили о том, что душа из-за своей гордыни соскальзывает к действиям, определенным ее произволом, и, пренебрегая в своем частном делании всеобщим законом, отступает от Бога, т.е. что называется, становится богоотступницей.

У. Да, я помню.

Н. Когда же душа действует так, чтобы никогда более не предаваться чувственному наслаждению, не кажется ли тебе, что она укореняет свою любовь в Боге и живет наиболее воздержанным, непорочным и безопасным образом, свободным от всякой нечести?

У. Так и кажется.

Н. Послушай же далее, что говорит Псалмопевец: «Да не наступит на меня нога гордыни» (Пс. XXXV. 12). Ибо под «ногой» он подразумевает само отступление или отпадение, воздерживаясь (*temperando*) от которого, она прикрепляется к Богу и пребывает в вечном.

У. Я принимаю это и следую за тобой.

Н. Значит, остается рассмотреть крепость. Так какое значение имеет воздержанность против падения, совершаемого произволом, такое же значение имеет крепость против той силы, посредством которой недостаточно крепкий может быть соврращен и сделан несчастнейшим. В Святом Писании эта сила, как правило, обозначается словом «рука». И кто же пытается воздействовать этой силой, как не грешники? Но если душа укрепляется и защищается Божией твердыней, так что с ней ничего не может произойти, то она обнаруживает в себе устойчивую и, так сказать,

неуязвимую способность, которая, как, я надеюсь, ты согласишься, правильно называется крепостью. И я думаю, что именно об этом и идет речь, когда далее добавляется: «И рука грешника да не изгонит меня» (Пс. XXXV. 12).

55

Впрочем, вне зависимости от того, следует ли под сказанным подразумевать это или же нечто иное, станешь ли ты отрицать, что душа, находящаяся в том совершенстве и блаженстве, видит истину, пребывает непорочной, не страдает от какого-либо беспокорства и подчинена одному лишь Богу, возвышаясь над остальной природой?

У. Напротив, я не вижу, как же иначе она может быть совершеннейшей и блаженнейшей¹.

Н. Следовательно, или *эти* ее созерцание, освящение, неуязвимость и упорядоченность (*contemplatio, sanctificatio, impassibilitas, ordinatio*), или же *те* есть четыре добродетели (*virtutes*)², совершенные и завершенные. Короче говоря, дабы мы понапрасну не мучались по поводу слов, когда достигнуто согласие по сути в отношении упоминавшихся (*istis*) добродетелей, которые она,

¹ Возможно, далее, т.е. до слов Наставника «Следовательно...», текст трактата испорчен, и мы вряд ли имеем основание предположить, что это «недоработка» самого Августина, поскольку, во-первых, как он признается в письме к Меморию (*Epistula 101. 4*), шестая книга была уже откорректирована, а во-вторых, трактат «О музыке» (и, что очевидно, текст именно шестой книги) был подвергнут пересмотру в позднейшем сочинении «Пересмотры» (*Retractationes. I. 11, 4*). Дело в том, что в следующей реплике Наставник называет прежде определенно не зафиксированные четыре добродетели созерцания, освящения, неуязвимости и упорядоченности «этим» (*haec*) (буквально «этой» – из-за необходимости согласовывать указательное местоимение с определяемым существительным, стоящим в единственном числе), как если бы только что о них шел разговор. Отсюда ясно, что под «теми» (*illae*) в реплике Наставника следует понимать добродетели благоразумия, воздержанности, крепости и справедливости, как если бы о них велась беседа еще раньше, но была до сих пор отложена.

² Слово *virtus* имеет также значение *достоинства, превосходного качества*, каковые обыгрываются Августином в данном контексте.

трудясь, обнаруживает, будем уповать, что такие определенные способности будут и в ее вечной жизни.

**ГЛАВА XVI. О ТОМ, ЧТО ГРЕШНАЯ ДУША
ПРИВОДИТ В ДВИЖЕНИЯ РИТМЫ
И ПРИВОДИТСЯ В ДВИЖЕНИЕ РИТМАМИ. ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

56

Давай вспомним только то, что более всего относится к настоящему рассмотрению, а именно то, что через провидение Божие, посредством которого все сотворено и управляется, осуществляется и то, что даже грешная и удрученная страданиями душа приводится в движение ритмами и приводит в движения ритмы до самой последней степени тления плоти. Эти ритмы могут быть все менее и менее прекрасными, но они не могут быть полностью лишены красоты. Ведь Бог, будучи высшим благом и справедливостью, не завидует никакой красоте вне зависимости от того, образуется ли она в результате проклятия или отступления души, или же в результате ее непоколебимости. Ритм как число (*numerus*) начинается с единицы, прекрасен равенством и подобием и связан порядком. Поэтому всякий, кто признает, что нет природы, которая не стремилась бы к единству, не пыталась бы, насколько способна, быть себе подобной и не сохраняла бы собственный порядок, будь то в пространстве или во времени, или же здоровье в теле как некоторое равновесие; должен признать и то, что всё, каковым и скольким бы оно ни было, создано и сотворено из единого начала посредством образа, равного ему и подобного сокровищницам той благодати, благодаря которой они¹ соединяются в своего рода любезнейшей любви как единое и единое из единого.

57

Поэтому тот приведенный нами стих:

Deus creator omnium

¹ Т.е. все (*omnia*) и единое начало (*unus principius*).

крайне приятен не только слуху своим ритмичным звучанием (*sono numeroso*), но даже в большей степени суждению души (*animae sententiae*) здравомыслием и истинностью своего содержания. Ведь я надеюсь, что тебя не смущает, мягко выражаясь, несообразительность тех, кто отрицает, что из ничто может быть сотворено нечто, ибо о всемогущем Боге говорится, что именно это Он и сделал. Или же мастер может посредством разумных ритмов, сущих в его искусстве, произвести чувственные ритмы, присутствующие в его привычке, а посредством чувственных ритмов – те движущие, которыми он приводит в действие свои члены и к которым относятся временные промежутки, а теперь уже с их помощью создать из дерева видимые образы, размеренные пространственными промежутками (*locorum intervallis numerosas*); а природа вещей, подчиняющаяся велениям Божиим, не может произвести само дерево из земли и других элементов, как не может эта последняя быть создана из ничего? Однако необходимо, чтобы временные ритмы (*temporales numeri*) дерева предшествовали его пространственным ритмам (*locales numeros*). Ибо нет такого рода растения, которое бы в соответствии с определенными мерами времени не возникало вместо семени, не пускало ростки, не устремлялось ввысь, не покрывалось листвой, не крепло и не приносило или плод, или же посредством сокровеннейших ритмов самого дерева силу семени. А насколько же явственнее взору ритмичное равенство расположения членов в телах животных! Или же они могут быть произведены из элементов, а сами элементы не могут быть произведены из ничего? И разве есть среди них более низменный и прозаический элемент, нежели земля? Однако и она, во-первых, имеет общий вид тела, в котором обнаруживаются определенное единство, числа и порядок. Во-вторых, с необходимостью какая угодно ее часть (какой бы малой она ни была) распространяется в длину из какой-то неделимой точки. В-третьих, она приобретает ширину; в-четвертых, высоту, посредством чего и образуется тело. Но откуда же эта мера в продвижении от одного до четырех? И откуда также равенство частей, которое обнаруживается в длине, ширине и высоте? И откуда то определенное соотношение (каковое я предпочел назвать анало-

гией), в соответствии с которым какое отношение имеет длина к неделимой точке, такое же имеет и ширина к длине, и высота к ширине? Так откуда же, спрашиваю я, возникает все это, как не из того высшего и вечного руководящего начала чисел, подобия, равенства и порядка? И если ты лишишь землю этих определений, то получится ничто. Вот почему всемогущий Бог сотворил землю, и земля была отворена из ничего.

58

Да и разве сам вид (*species*), которым земля отличается от остальных элементов, не указывает в меру воспринятой им от нее определенности на то, что она есть нечто единое, и на то, что любая ее часть подобна целому? И разве она не удерживает своего рода прочнейшее предельное основание в сочетании и согласии тех же частей? Поверх нее распространяется стихия воды, более видная (*speciosior*)¹ и прозрачная в силу большего подобия частей, которая также стремится к единству и сохраняет в себе состояние порядка и цельность. А что говорить о природе воздуха, который стремится к единству в еще большей степени и который виднее (*speciosiore*) воды настолько, насколько она виднее земли, и настолько же превосходит ее в цельности? А что говорить о высшем круговороте неба, в котором имеет свой предел вселенная видимых тел, – о высшем виде (*summa species*) и цельности в своем роде? Впрочем, все то, что мы здесь перечисляем с помощью плотского ощущения, и все, что бы ни было в том, может воспринять и удержать те пространственные ритмы, которые, как представляется, наличествуют в некотором неподвижном состоянии (*in aliquo statu*), если только им внутренним образом в покое (*in silentio*) предшествуют временные ритмы, которые пребывают в движении (*in motu*). И точно так же движение жизни, которое подчиняется Господу всяческих и не имеет в своих ритмах разделения на временные промежутки, предшествует и посредством силы, дающей временные определения, полагает меру тем подвижным во временных промежутках ритмам. Еще выше пребы-

¹ На наш взгляд, термин «видный» наиболее адекватно способен передать игру значениями слова «speciosus» как «прекрасного» и «видового».

вают разумные и умопостигающие (*rationales et intellectuales*) ритмы блаженных и святых душ, которые, принимая без посредства какой-либо природы (*nulla natura interposita*)¹ самый закон Божий, без какового ни один лист не упадет с дерева и каковым сочтены все наши волосы (Мф. X. 30; Лк. XII. 7), передают права тому, что на земле и под землей².

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

59

Будучи столь малым, я вместе с тобой изложил, что мог и как мог, то, что касается этих столь великих предметов. И пусть те, кто прочтет эту нашу беседу, преданную записи, знают, что все это было записано со слов тех, кто гораздо немогшее, нежели те, кто следует авторитету двух Заветов, а также, веря, надеясь и любя, благоговейно почитает единосущную и неизменную Троицу единого вышнего Бога, от Кого, чрез Кого и в Ком суть все. Ибо они очищаются не искорками человеческого рассуждения, но полыхающим пламенем истинной любви. И так как мы не считаем допустимым не заботиться о тех, кого еретики обманывают ложным обещанием приобщить к разуму и знанию, мы, рассуждая о направлениях движения, шествуем медленнее, нежели святые мужи, которые, пролетая по ним, не опускались до их рассмотрения. Однако мы не посмели бы этого сделать, если бы мы не видели, что многие из благочестивых сыновей наилучшей матери – католической Церкви, выработавшие, насколько необходимо, способность говорить и рассуждать благодаря своим юношеским занятиям, делали с целью опровержения еретиков то же самое.

¹ Немного выше (см.: *De musica. VI. 1, 1*) Августин использовал то же словосочетание – *nulla natura interposita* – для того, чтобы определить непосредственность связи Бога и человеческих умов, а не ангелов, каковых он здесь имеет в виду.

² См.: *Retractationes. I. 11, 4*.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Августин. Исповедь / пер. с лат. М.Е. Сергеенко; вступ. ст. А.А. Столярова. – М.: Ренессанс, СП ИВО – Сид, 1991. – 488 с.

Августин Аврелий. О Троице: в пятнадцати книгах против ариан / пер. с лат. А.А. Тащиана. – Краснодар: Глагол, 2004. – 416 с.

Августин, бл. Энхиридион, или о вере, надежде и любви. – Киев: УЦИММ-ПРЕСС – ИСА, 1996. – 413 с.

Аверинцев, С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 480 с.

Адо, И. Свободные искусства и философия в античной мысли. – М.: «Греко-латинский кабинет» Ю.А. Шичалина, 2002. – 476 с.

Аристотель. Сочинения: в 4 т. – М.: Мысль, 1976–1983.

Белоликов, В.З. Литературная деятельность Блаженного Августина против раскола донатистов. – Киев: Тип. акц. о-ва «Петр Барский в Киеве», 1912. – 146 с.

Бенвенист, Э. Общая лингвистика. – М.: УРСС, 2002. – 448 с.

Блаженный Августин. О граде Божием в двадцати двух книгах: в 4 т. – М.: Изд-во Спасо-Преображенского Валаамского монастыря, 1994.

Болотов, В.В. Лекции по истории древней Церкви: в 4 т. – М.: Изд-во Спасо-Преображенского Валаамского Ставропигиального монастыря, 1994.

Бычков, В.В. Зарождение средневековой эстетики числа и ритма // Философия искусства в прошлом и настоящем. – М.: Искусство, 1981. С. 67–123.

Бычков, В.В. Трактат Августина «De musica». У истоков средневековой эстетики числа и ритма // Августин: pro et contra. – СПб.: Изд-во РХГИ, 2002. С. 653–706.

Бычков, В.В. Эстетика Августина Аврелия. – М.: Искусство, 1984. – 264 с.

- Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида. – М.: Художественная литература, 1971. – 462 с.
- Время Икс: Современный русский свободный стих / сост. К. Джангиров. – М.: Прометей, 1989. — 608 с.
- Гаспаров, М.Л. Очерк истории европейского стиха. – М.: Наука, 1989. – 302 с.
- Гегель, Г.В.Ф. Лекции по истории философии: в 3 т. – СПб.: Наука, 1993–1994.
- Гегель, Г.В.Ф. Феноменология духа. – СПб.: Наука, 1994. – XLVIII, 444 с.
- Гегель, Г.В.Ф. Философия права. – М.: Мысль, 1990. – 524 с.
- Гегель, Г.В.Ф. Философия религии: в 2 т. – М.: Мысль, 1976–1977.
- Гегель, Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук: в 3 т. – М.: Мысль, 1974–1977.
- Гегель, Г.В.Ф. Эстетика: в 4 т.: – М.: Искусство, 1968–1973.
- Герье, В. Блаженный Августин. – М.: Т-во «Печатня С.П. Яковлева», 1910. – XV, 682 с.
- Гомер. Одиссея. – М.: Московский рабочий, 1982. – 352 с.
- Двоскина, Е.М. Античная теория ритма: трактат Аврелия Августина «De musica libri sex»: дис. ... канд. искусств. наук. М., 1998.
- Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. – М.: Мысль, 1986. – 571 с.
- Дынников, А.Н., Лопатина, М.Г. Народная латынь. – М.: МГУ, 1998. – 256 с.
- Егоров, Б.Ф. Структурализм. Русская поэзия. Воспоминания. – Томск: Водолей, 2001. – 512 с.
- Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. – М.: Советская энциклопедия, 1962–1978.
- Лосев, А.Ф. История античной эстетики: в 8 т. – М.: Искусство, 1963–1992. Т. 5: Ранний эллинизм. М., 1979. – 814 с.
- Майоров, Г.Г. Формирование средневековой философии (латинская патристика). – М.: Мысль, 1979. – 431 с.
- Матеос, Х. История литургии свт. Иоанна Златоуста. Т. 1: Служение Слова в византийской литургии. Исторический очерк /

- пер. с фр. С. Голованова. – Омск: Издатель С. Голованов, 2010. – 352, LXIV с.
- Плотин. Первая эннеада / пер. Т.Г. Сидаша. – СПб.: Изд-во Олега Абышко, 2004. – 320 с.
- Плотин. Пятая эннеада / пер. Т.Г. Сидаша. – СПб.: Изд-во Олега Абышко, 2005. – 320 с.
- Плотин. Сочинения. – СПб.: Алетейя; М.: «Греко-латинский кабинет» Ю.А. Шичалина, 1995. – 672 с.
- Плотин. Третья эннеада / пер. Т.Г. Сидаша. – СПб.: Изд-во Олега Абышко, 2004. – 480 с.
- Плотин. Четвертая эннеада / пер. Т.Г. Сидаша. – СПб.: Изд-во Олега Абышко, 2004. – 480 с.
- Плотин. Шестая эннеада. Трактаты I–V / пер. Т.Г. Сидаша. – СПб.: Изд-во Олега Абышко, 2004–2005. – 480 с.
- Плутарх. Исида и Осирис. – Киев: УЦИММ-ПРЕСС, 1996. – 257 с.
- Секст Эмпирик. Сочинения: в 2 т. – М.: Мысль, 1975–1976.
- Творенія иже во святых отца нашего Василя Великаго, архиепископа Кесаріи Каппадокійскія. – М.: Паломник, 1993. Ч. 4. Репринт 1846 г. – 412 с.
- Флоренский, П.А. Столп и утверждение истины: в 2 т. – М.: Правда, 1990.
- Цицерон. Три трактата об ораторском искусстве. – М.: Наука, 1972. – 470 с.
- Цицерон. Эстетика. Трактаты. Речи. Письма. – М.: Искусство, 1994. – 540 с.
- Штейнпресс, Б.С., Ямпольский, И.М. Энциклопедический музыкальный словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1966. – 632 с.
- Эко, У. Искусство и красота в средневековой эстетике. – СПб.: Алетейя, 2003. – 256 с.
- Abert, H. Die Musikanschauung des Mittelalters und Ihre Grundlagen. – Halle: Verlag von Max Niemeyer, 1905. – 273 s.
- Alfaric, P. L'évolution intellectuelle de saint Augustin: du Manichéisme au Néoplatonisme. – Paris: Emile Nourry, 1918. – IX, 556 p.

Amerio, F. Il “De Musica” di s. Agostino. – Torino: Società editrice internazionale, 1929. – 196 p.

Augustine on music: An Interdisciplinary Collection of Essays / ed. by Richard R. La Croix (Studies in the History and in Interpretation of Music). – Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1988. – 115 p.

Augustine through the ages: An Encyclopedia / gen. ed. A.D. Fitzgerald. – Grand Rapids, Michigan; Cambridge, U.K.: William B. Eerdsman's Publishing Company, 1999. – 902 p.

Aurelius Augustinus, De musica. Bücher I und VI. Vom ästhetischen Urteil zur metaphysischen Erkenntnis. Lateinisch-deutsch / eingel., übers., und mit Anmerkungen vers. Von F. Hentschel. – Hamburg: Felix Meiner, 2002. – XXXII, 187 s.

Baechler, J. Peut-on écrire une histoire universelle? Communication prononcée en séance publique devant l'Académie des sciences morales et politiques le lundi 5 janvier 2005 au Palais de l'Institut de France à Paris. URL: <http://www.asmp.fr/travaux/communications/2005/baechler.htm> (дата обращения: 21.12.2011).

Bakhouché, B. Autour du *De Musica* de saint Augustin ou du nombre à Dieu // Revista de Estudios Latinos. 2006. № 6. P. 73–90.

Baxter, J.H. On St. Augustine. Psalmus contra partem Donati // Revue Bénédictine. 1952. № 4. P. 18–26.

Bardenhewer, O. Patrologie. – Freiburg im Breisgau: Herdersche Verlagsbuchhandlung, 1901. – X, 603 s.

Bonner, G. St. Augustine of Hippo: Life and Controversies. – Philadelphia, PA: Westminster Press, 1963. – VIII, 430 p.

Bourgeois, B. Hegel, Actuel. Communication prononcée en séance publique devant l'Académie des sciences morales et politiques le lundi 7 novembre 2011. URL: http://www.asmp.fr/travaux/communications/2011_11_07_bourgeois.htm (дата обращения: 22.12.2011).

Brennan, B. Augustine's “De Musica” // Vigiliae Christianae. 1988. Vol. 42. Sept. № 3. P. 267–281.

Brown, P. Augustine of Hippo: A Biography. – Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 2000. – XIII, 548 p.

Castro, C.E. De San Agustín a Beda: la estética de la poesía rítmica // Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos, № 13. Servicio de Publicaciones UCM. Madrid, 1997. P. 91–106.

Chatillon, F. La poésie abécédaire et le vers de seize syllabes; le Psalmus augustinien; la tradition augustinienne et les Prémontrés // Revue du Moyen Age Latin. 1955 (1959). № 11. P. 114–127.

Corbin, S. L'église à la conquête de sa musique. – Paris: Gallimard, 1960. – 309 p.

Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum. Vol. 9. Claudiani Mamerti Opera ex Recensione Augusti Engelbrecht. Vindobonae apud G. Geroldi Filium Bibliopolam Academiae, 1885. – XLVIII, 263 p.

Davenson, H. Traité de la musique selon l'esprit de saint Augustin. – Neuchâtel: Editions de la Baconnière, 1942. – 189 p.

De M. Terentii Varronis Disciplinarum Libris Commentarius Friderici Ritschelii. – Bonnae, 1845. – IV, 55 p.

Delaby, G. La beauté dans la pensée de saint Augustin. Thèse de doctorat, Université de Paris IV. – La Sorbonne, École doctorale V «Concepts et langages», 2012. – 139 p.

Deusen, N.-E. van. Roger Bacon on Music // Roger Bacon and the sciences: commemorative essays. – Leiden; New York; Köln: Brill, 1997. – 439 p.

Deusen, N.-E. van. Theology and music at the early university: the case of Robert Grosseteste and Anonymous IV. – Leiden; New York; Köln: Brill, 1994. – 223 p.

Dihle, A. Die griechische und lateinische Literatur der Kaiserzeit: von Augustus bis Justinian. – München: C.H. Beck, 1989. – 651 s.

Duval, R. Anciennes littératures chrétiennes II. La littérature syriaque. – Paris: Librairie Victor Lecoffre, J. Gabalda et Cie, 1907. – XVII, 430 p.

Edelstein, H. Die Musikanschauung Augustins nach seiner Schrift «De musica». – Ohlau in Schlesien: H. Eschenhagen, 1929. – 128 s.

Fellerer, K.G. Die *Musica* in den *Artes Liberales* // *Artes Liberales*. Von der antiken Bildung zur Wissenschaft des Mittelalters / ed. J. Koch (Studien und Texte zur Geistgeschichte des Mittelalters). – Leiden: Brill, 1959. S. 33–49.

Festugière, A.-J. L'Âme et la Musique d'après Aristide Quintilien // Transactions and Proceedings of the American Philological Association. 1954. Vol. 85. P. 55–78.

Fétis, F.-J. Histoire générale de la musique depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours: 5 vol. – Paris: Firmain Didot, 1872. T. 3ème. – 583 p.

Foley, M.P. Cicero, Augustine, and the Philosophical Roots of the Cassiciacum Dialogues // Revue des Études Augustiniennes. 1999. Vol. 45. P. 51–77.

Forkel, J.N. Allgemeine Geschichte der Musik: 2 Bände. – Leipzig: Schwickertschen Verlage, 1788–1801.

Fucci Amato, R.C. A estética musical agostiniana: a música em seu papel transcendental de ascensão a Deus // Mirabilia, Murcia. 2007. 5. 7. P. 127–138.

Fucci Amato, R.C. A música em Santo Agostinho // Em Pauta. Janeiro a Junho, 2005. 5. 16. № 26. P. 19–35.

Fucci Amato, R.C. Uma análise dos aspectos filosófico-musicais do diálogo De Musica, de Santo Agostinho de Hipona // Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM), 17, 2007, São Paulo. Anais a pesquisa em música e sua interação na sociedade. São Paulo: ANPPOM/ IA-UNESP, 2007. P. 1–12.

Fucci Amato, R.C. Deus e música em santo Agostinho: contrapontos e variações // Información Filosófica. 2006. 5. 3. № 3. P. 15–38.

Fucci Amato, R.C. Santo Agostinho – “De Musica” // Educação e Filosofia. 2001. 5. 15. № 30. P. 131–163.

Geer, R.M. Terentianus Maurus, metrical metrician // Classical Journal. 1933. № 29. P. 33–40.

Grammatici Latini: ex recensione Henrici Keilii. Vol. 4. Probi, Donati Servii qui feruntur de arte grammatici libri. – Lipsiae in aedibus B.G. Teubneri, 1864. – LV, 614 p.

Grammatici Latini: ex recensione Henrici Keilii. Vol. 5. Artium scriptores minores. – Lipsiae in aedibus B.G. Teubneri, 1868. – 689 p.

Grammatici Latini: ex recensione Henrici Keilii. Vol. 6. Scriptores artis metricae. – Lipsiae in aedibus B.G. Teubneri, 1874. – XXVII, 676 p.

Gudeman, A. Sind die Dialoge Augustins historisch? // *Silvae Monacenses*. Festschrift zur 50 jährigen Gründungsfeier des Philologisch-Historischen Vereins an der Universität München. – München; Berlin: Oldenbourg Verlag, 1926. S. 16–27.

Guitton, J. Le temps et l'éternité chez Plotin et saint Augustin. – Paris: Boivin, 1933. – 397 p.

Haeringen, J.-H. van. De Augustini ante baptismum rusticantis operibus. – Groningae: M. de Waal, 1917. – 124 p.

Halporn, J., Ostwald, M., Rosenmeyer, Th. The meters of Greek and Latin Poetry. – Indianapolis, Indiana: Hackett Publishing Company, 1994. – VI, 138 p.

Henry, P. La vision d'Ostie: sa place dans la vie et l'oeuvre de saint Augustin. – Paris: J. Vrin, 1938. – 127 p.

Herman, J. Un aspect de la transition du Latin au Roman: Les changements dans la langue et leurs reflets dans la conscience métalinguistique de la communauté – l'exemple du vocalism // *Aemilianense*. 2004. № 1. P. 271–287.

Herman, J. *Vulgar Latin* / Trans. by Roger Wright. – University Park, PA: The Pennsylvania State University Press, 2000. – 131 p.

Hirzel, R. *Der Dialog: Ein literarhistorischer Versuch*: 2 Bde. – Leipzig: Verlag von S. Hirzel, 1895.

Hoffmann, W. Philosophische Interpretation der Augustinusschrift "De arte musica". – Marburg: F. Fischer, 1931. – 102 s.

Holzer, E. *Varroniana*. Wissenschaftlichen Beilage zum Programm des Kgl. Gymnasiums in Ulm. – Ulm: Wagnersche Buchdruckerei, 1890. – 19 s.

Horn, Ch. Augustins Philosophie der Zahlen // *Revue des Etudes Augustiniennes*. 1994. № 40. P. 389–415.

Houdard, G. Le De Musica de Saint Augustin // *Guide musicale*. *Revue internationale de la musique et de théâtres lyriques*, 50^{ème} année. 1904. № 11, Mars. P. 235–237.

Hunink, V. *Augustinus poeta // Augustiniana Neerlandica. Aspecten van Augustinus' spiritualiteit en haar doorwerking.* – Leuven: Peeters, 2005. P. 87–102.

Hunink, V. *Singing together in church. Augustine's Psalm against the Donatists // Sacred Words: Orality, Literacy and Religion. Orality and Literacy in the Ancient World. Vol. 8 (Mnemosyne Supplements, Monographs on Greek and Latin Literature. Vol. 332).* – Leiden: Brill, 2011. P. 389–403.

Huré, J. *Saint Augustin musicien: d'après le De Musica et différentes pages de ses oeuvres, consacrées à la musique.* – Paris: Maurice Senart, 1924. – 168 p.

Ignesti, A. *Bene modulandi et bene dicendi. Musica practica e Ars Rethorica. Un'ipotesi interpretativa. Tesi di dottorato.* – Padua, 2010. – 229 p.

Keller, A. *Aurelius Augustinus und die Musik Untersuchungen zu „De musica“ im Kontext seines Schrifttums.* – Würzburg: Augustinus-Verlag, 1993. – 354 s.

Kenney, J.P. *The Mysticism of Saint Augustine: Rereading the Confessions.* – New York: Routledge, 2005. – 160 p.

Kraléva, E. *L'anagogie de l'âme vers Dieu dans le "De musica" d'Augustin // Musique et poésie dans l'Antiquité: actes du colloque de Clermont-Ferrand, Université Blaise-Pascal, 23 mai 1997. Textes réunis par G.-J. Pinault. Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2001. P. 97–107.*

Les Instructions de Commodien. Traduction et Commentaire de Joachim Durel. – Paris: Ernest Leroux, 1912. – XXII, 209 p.

Luciani Muelleri *De Re Metrica poetarum latinorum praeter Plautum et Terentium: libri septem; accedunt eiusdem auctoris opuscula.* – Lipsiae: Teubner, 1861. – 490 s.

Luiselli, B. *Metrica della tarda latinatà: i salmi di Agostino e Fulgenzio e la versificazione trocaica // Quaderni Urbinati di Cultura Classica. 1966. № 1. P. 29–91.*

Marrou, H.-I. *Saint Augustin et la fin de la culture antique.* – Paris: De Boccard, 1983. – 713 p.

Massin, M. *L'esthétique augustiniennne // Laval théologique et philosophique. 2005. Vol. 61. № 1. P. 63–75.*

Mathiesen, T.J. *Apollo's Lyre: Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*. – Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press, 1999. – XV, 811 p.

Mbanisi, V.N. *Baptism and the ideal of unity and the universality of the Church in St. Augustine's ecclesiology: an exposition of his theology of baptism in light of Donatists controversy*. – New York: Fordham University, 2008. – 325 p.

Meer, F. van der. *Augustine the Bishop: the Life and Work of a Father of the Church* / trans. by B. Battershaw and G.R. Lamb. – London: Sheed and Ward, 1961. – XXIII, 679 p.

Meyer, W. *Anfang und Ursprung der lateinischen und griechischen rythmischen Dichtung*. – München: Verlag der k. Akademie in Commission bei G. Franz, 1884. – 185 s.

Meyer, W. *Gesammelte Abhandlungen zur Mittellateinischen Rythmik: 2 Bände*. – Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1905.

Meyer-Baer, K. *Psychologic and Ontologic Ideas In Augustine's De Musica* // *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1953. Vol. 11. № 3. March. P. 224–230.

Monceaux, P. *Histoire littéraire de l'Afrique chrétienne depuis les origines jusqu'à l'invasion arabe. Tome septième. Saint Augustin et le donatisme*. – Paris: Editions Ernest Leroux, 1923. – 295 p.

Monceaux, P. *La versification à tendances populaires des chrétiens d'Afrique* // *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 50e année. 1906. № 1. P. 40–43.

Moreno, J.L. *El Psalmus de S. Agustín: texto, prosodia, métrica* // *Latin vulgaire, Latin tardif V. Actes de Ve colloque international sur le latin vulgaire et tardif. Heidelberg, 5–8 septembre 1997*. – Heidelberg: Universitätsverlag, 1999. P. 419–428.

Moritz, K.-Ph. *Versuch einer Deutschen Prosodie*. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973. – 253 s.

Nicolau, M.-G. *Les deux sources de la versification latine accentuelle* // *Bulletin du Cange*. 1934. Vol. 9. P. 55–87.

Nodes, D.J. *The Organization of Augustine's Psalmus contra Partem Donati* // *Vigilliae Christianae*. 2009. Vol. 63. № 4. P. 390–408.

Norberg, D. An introduction to the study of Medieval Latin versification / tr. by G.C. Roti and J. de la Chapelle Skubly; ed. and with an introduction by J. Ziolkowski. – Washington, D.C.: Catholic University of America Press, 2004. – XXIV, 217 p.

Norberg, D. Les vers latins iambiques et trochaïques au Moyen Age et leurs répliques rythmiques. – Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1988. – 148 p.

Nourisson, J.-F. La philosophie de saint Augustin: 2 Vol. – Paris: Librairie Académique, Didier et Cie, Libraires-Editeurs, 1866.

Nowak, A. Die Bedeutung Augustins in Geschichte, Theorie und Ästhetik der Musik // Frankfurter Zeitschrift für Musikwissenschaft. 1999. № 2. S. 55–77.

Nowak, A. Die «numeri judiciales» des Augustinus und ihre musiktheoretische Bedeutung // Archiv für Musikwissenschaft. 1975. Bd. 32. H. 3. Johannes Lohmann zum achtzigsten Geburtstag. P. 196–207.

Ohlmann, D. De sancti Augustini dialogis in Cassiciaco scriptis. – Strasbourg: Der Elsässer Druckerei, 1897. – 80 p.

O'Meara, J.-J. The historicity of the early dialogues of saint Augustine // Vigiliae Christianae. 1951. Vol. 5. Issue 1. P. 150–178.

Parker, H. The Seven Liberal Arts // The English Historical Review. 1890. № 19, July. P. 417–461.

Perl, C.J. Augustine and music. On the occasion of the 1600th anniversary of the saint // Musical Quarterly. 1955. Vol. 41. № 4. S. 496–510.

Philippson, R. Sind die Dialoge Augustins historisch? // Rheinisches Museum für Philologie. 1931. Bd. 80. S. 144–150.

Pighi, G.B. De versu Psalmi Augustiniani // Mélanges offerts à Mademoiselle Christine Mohrmann. Utrecht; Anvers, Spectrum. 1963. P. 262–269.

Pizzani, U. Du rapport entre le *De musica* de S. Agustin et le *De Institutione Musica* de Boèce // Boèce ou la chaîne des savoirs. Actes du colloque international de la Fondation Singer-Polignac, Paris, 8–12 juin 1999, Louvain-la-Neuve; Paris, Éditions de l'Institut Supérieur de Philosophie/Éditions Peeters, 2003. P. 357–358.

Raby, F.J.E. *A History of Christian-Latin Poetry: From the Beginnings to the Close of the Middle Ages*. – Oxford: Clarendon Press, 1997. – 491 p.

Rose, H.J. St. Augustine as a Forerunner of Medieval Hymnology // *The Journal of Theological Studies*. 1927. Vol. 28. P. 383–392.

Sammlung vulgärlateinischer Texte. 6 Heft. Auswahl aus den Werken des Gregor von Tours. Herausgegeben von H. Morf. – Heidelberg: Carl Winters Universitätsbuchhandlung, 1922. – VIII, 69 s.

Scheerer, Ch. Musik als ethische Disziplin. Zu einem zentralen Aspekt in Augustins früher Schrift *De musica* // *Frankfurter elektronische Rundschau zur Altertumskunde*. 2010. № 13. S. 30–51.

Schelling, F.W.J. *Texte zur Philosophie der Kunst* Ausgewählt und eingeleitet von Werner Beier Waltes. – Stuttgart: Philipp Reclam Jun., 1982. – 283 s.

Schlicher, J.J. *The origin of rhythmical verse in late Latin*. – Chicago, Ill.: University of Chicago, 1900. – VII, 91 p.

Shaw, B.D. *Sacred Violence: African Christians and Sectarian Hatred in the Age of Augustine*. – Cambridge: Cambridge University Press, 2011. – XIII, 910 p.

Springer, C.P.E. *The Artistry of Augustine's Psalmus contra Partem Donati* // *Augustinian Studies*. 1985. Vol. 16. P. 65–74.

Springer, C.P.E. *The prosopopoeia of Church as Mother in Augustine's Psalmus contra Partem Donati* // *Augustian Studies*. 1987. Vol. 18. P. 52–65.

Svoboda, K. *L'Esthétique de Saint Augustin et ses sources*. – Brno; Paris: Les Belles Lettres, 1933. – 207 p.

Tatarkiewicz, W. *Historia estetyki*: 3 t. – Wrocław; Warszawa; Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1962–1967.

Techert, M. *Le plotinisme dans le système de Jean Scot Érigène* // *Revue néo-scholastique de philosophie*. 1927. 29^{ème} année. Deuxième série. № 13. P. 28–68.

The Fathers of the Church: A New Translation (Patristic Series). Vol. 4. Saint Augustine. *The Immortality of the Soul. The Magnitude of the Soul. On Music. The Advantage of Believing. On Faith in*

Things Unseen. – New York: Fathers of the Church, Inc., 1947. – 489 p.

The works of the Rev. Joseph Bingham, M.A. edited by his lineal descendant the Rev. R. Bingham, Jun., M.A. A new edition in ten volumes. Vol. V. – Oxford: University Press, 1855. – 557 p.

Tréhorel, E. Le psaume abécédaire de Saint Augustin // Revue des études latines. 1939. Vol. 17. P. 309–329.

Trelenberg, J. Das Prinzip „Einheit“ beim frühen Augustinus. – Tübingen: Mohr Siebeck, 2004. – X, 242 s.

Vincent, A.-J.-H. Analyse du traité de métrique et de rythmique de Saint Augustin, intitulé: De musica. Nouvelles considérations sur la poésie lyrique. – Paris: Imprimerie Administrative de Paul Dupont, 1849. – 29 p.

Vroom, H. Le psaume abécédaire de saint Augustin et la poésie latine rythmique. – Nijmegen: Dekker en Van de Vegt, en J. W. Van Leeuwen, 1933. – 66 p.

Weil, H. Etudes de littérature et de rythmique grecques. – Paris: Librairie Hachette et Compagnie, 1902. – 247 p.

Wenig, K. O pramenech Augustinova spisu De Musica // Listy Filologické. 1906. Vol. 33. S. 1–17.

Westphal, R. Aristoxenus von Tarent. Melik und Rhythmik des classischen Hellenenthums: 2 Bde. – Leipzig: Verlag von Ambr. Abel, 1883–1893.

Westfal, R. System der Antiken Rhythmik. – Breslau: Verlag von F.E.C. Leuckart, 1865. – XII, 195 s.

Westphal, R., Rossbach, A. Die Fragmente und die Lehrsätze der Griechischen Rhythmiker. – Leipzig: Teubner, 1861. – 262 s.

Wille, G. Musica Romana: Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer. – Amsterdam: Verlag P. Schippers N.V., 1967. – 799 s.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
1. ТРАКТАТ АВГУСТИНА «О МУЗЫКЕ» КАК ЯВЛЕНИЕ АНТИЧНОЙ НАУКИ.....	22
1.1. Античный «энциклопедизм» и христианская рели- гиозность трактата «О музыке».....	23
1.2. Проблема предметности трактата «О музыке» и его историческая критика.....	40
1.3. Форма и содержание трактата «О музыке».....	55
1.3.1. Диалогическая форма трактата.....	55
1.3.2. Содержание трактата по книгам.....	61
1.4. Философско-историческая атрибуция трактата.....	82
2. АВГУСТИНОВСКИЙ «ПСАЛОМ ПРОТИВ ПАРТИИ ДОНАТА» КАК ЯВЛЕНИЕ НОВОГО ИСКУССТВА.....	105
2.1. Об исторических условиях создания и о содержании «Псалма против партии Доната».....	106
2.2. Формальная композиция «Псалма против партии Доната» и его новая ритмика.....	115
2.3. Филологическое объяснение новой ритмики.....	125
2.4. Философское объяснение новой ритмики.....	135
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	144
ПРИЛОЖЕНИЕ.....	147
АВРЕЛИЙ АВГУСТИН. О МУЗЫКЕ.....	148
Книга I.....	148
Книга VI.....	185
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	246

Научное издание

Т а щ и а н Андрей Артемович

**ЭСТЕТИКА РИТМА АВРЕЛИЯ АВГУСТИНА:
ОТ АНТИЧНОЙ НАУКИ К НОВОМУ ИСКУССТВУ**

Монография

Подписано в печать 02.07.12. Печать цифровая.

Формат 60x84 1/16. Уч.-изд. л. 18,2.

Тираж 1000 экз. Заказ № 1186

Кубанский государственный университет
350040, г. Краснодар, ул. Ставропольская, 149.

Издательско-полиграфический центр
Кубанского государственного университета
350040, г. Краснодар, ул. Ставропольская, 149.

